

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID
FACULTAD DE FILOLOGÍA



TESIS DOCTORAL

Ismaíl Kadaré y la Gran Estratagema:
reflejos literarios del totalitarismo

MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR

PRESENTADA POR

José Carlos Rodrigo Breto

Directores

Ignacio Díez Fernández
Francisco Javier Juez Gálvez

Madrid, 2015

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

FACULTAD DE FILOLOGÍA



TESIS DOCTORAL

Ismaíl Kadaré y la Gran Estratagema: Reflejos literarios del Totalitarismo

MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR

PRESENTADA POR

José Carlos Rodrigo Breto

Directores

Ignacio Díez Fernández

Francisco Javier Juez Gálvez

Madrid, 2015

ÍNDICE

PARTE I

INTRODUCCIÓN Y METODOLOGÍA

1.INTRODUCCIÓN	7
2.OBJETO DE ESTUDIO	11
3.ASPECTOS TEÓRICOS Y METODOLÓGICOS	15
a) Arquitectura de la tesis	18
b) Marco teórico	33
c) Criterios a tener en cuenta	53
4.ESTADO DE LA CUESTIÓN	57
a) El traductor y la lengua minoritaria	66
b) La consecución de premios	68
c) La pertenencia a un país políticamente cerrado	68
d) La posición política conflictiva del autor	69
e) La necesidad de un número determinado, mínimo o suficientemente abundante de estudios y aparato crítico sobre el autor	70

PARTE II

UBICACIÓN DE LA PRODUCCIÓN LITERARIA DE ISMAIL KADARÉ

5.NOVELA Y NOVELISTAS BAJO EL TELÓN DE ACERO	75
a) Unión Soviética	77
b) Bulgaria	80
c) Polonia	83
d) Rumanía	85
e) Hungría	90
f) Checoslovaquia	92
5.1. Función y disfunción de la literatura	96
5.2. Poetizar después de Auschwitz: Literatura y barbarie	106
6. BIO-BIBLIOGRAFÍA DE ISMAÍL KADARÉ	115
6.1-Época soviética (1936-1966)	117
6.2-Primer destierro y <i>El gran invierno de la soledad</i> (1966-1975)	135
6.3-Segundo destierro y <i>El Palacio de los sueños</i> (1975-1985)	151
6.4-Autoexilio y reconocimiento internacional (1985-2015)	169
7.PANORAMA DE LA LITERATURA ALBANESA	179
8.CLASIFICACIÓN DE LA OBRA NARRATIVA DE ISMAÍL KADARÉ	199
-TEMÁTICA	201
-ESPACIAL	203

PARTE III

LA “GRAN ESTRATEGEMA” Y LOS REFLEJOS LITERARIOS DEL TOTALITARISMO

9.ESTABLECIMIENTO DEL CORPUS	207
9.1. Corpus utilizado en el trabajo	207
9.2. Ediciones canónicas en español	208
10.LA GRAN ESTRATEGEMA	215
10.1. La elaboración de la Gran estrategia	215
10.1.1. La quiebra del horizonte de expectativas	217
10.1.2. La poética del misterio	222
10.1.3. La satisfacción del lector, una clasificación de la obra de Kadaré en función a la resolución de los misterios y de la quiebra del horizonte de expectativas	229
TABLA I	232
TABLA II	234
TABLA III	237
Novelas y relatos de Código Arlequinado	239
Novelas y relatos de Código Negro	256
Novelas y relatos de Código Saint-Germain	261
Novelas y relatos de Código Enjambre	267
10.1.4. Novelística de fractales	276
10.2. El caballo de Troya, Ifigenia, Tántalo y Eurídice: los mitos y la Gran	

Estratagema	284
10.2.1. Troya, capital de Albania	285
10.2.1.1. Descubrimiento de la "Gran Estratagema"	289
10.2.1.2. Visión de Laocoonte	297
10.2.1.3. La "Gran Estratagema" del terror político –de Monastir a Vlad Drăculea–	300
10.2.2. Ifigenia en Tirana	308
10.2.3. Tántalo en el engranaje del Estado o la inmortalidad vacía de contenido	315
10.2.4. Eurídice, obstaculizada	320
10.2.4.1. Palimpsestos	322
10.2.4.2. Asalto al Hades	326
10.3. Sobre la caída en desgracia de "El Sucesor"	334
10.4. Don Juan y su cena en Albania	346
10.4.1. Desde Praga hasta Albania, pasando por España: intertextos voluntarios e involuntarios	348
10.4.2. El sueño de siglos	358
10.4.3. Convidado de piedra o <i>funervivo</i>	364
10.4.4. Martin Guerre y su cena en Gjirokaštër	369
10.4.5. Don Juan sin señas de identidad	375
10.5. Del tiempo heroico al tiempo cuántico	381
10.5.1. El tiempo fuera del tiempo	382
10.5.2. Del "día de diferenciación" al <i>pasapresenturo</i>	391
10.5.3. Un gato de Schrödinger literario	396
10.5.4. El salto cuántico	400
10.5.5. Lul Mazreku, el disparo contingente, la epifanía chejoviana y la Ilíada como representación	405
10.5.5.1. Contingencia y agón	408
10.5.5.2. La epifanía que rasgó el cielorraso	413
10.5.5.3. La Ilíada como representación	416
10.6. <i>El Gran Invierno</i> y <i>El Concierto</i> , dos novelas "biológicas"	426
10.6.1. La Capilla Sixtina del comunismo	428
10.6.2. El Paraíso bajo la amenaza de "la bomba de cobalto"	431
a)-La deshumanización del paraíso cientificista o un mundo sin almas y la soledad del "hombre nuevo"	438
b)-El rodillo totalitario y la inoculación de la doctrina	439
c)-El búnker del Politburó, el inmovilismo del Partido, el falso poder del mensaje comunista, el desgaste del Líder y lo precedero de un sistema ficcionalmente eterno	442
d)-Las rupturas con las ideologías y las potencias políticas y la circularidad de la idea totalitaria	443
e)-La reflexión metaliteraria	444
10.6.3. La vida microscópica	446
10.6.4. "El cansancio, el desprecio y la tristeza de nuestro siglo"... en los objetos cotidianos	454
10.6.5. Los rostros de Zeus	458
10.6.6. Hacia una "chinización" de Albania o el moderno Prometeo	464
11. REFLEJOS LITERARIOS DEL TOTALITARISMO	471
11.1. El clima como elemento de resistencia	472
a) <i>Incipit</i> de clima frío	474
b) <i>Excipit</i> de clima frío	488
11.1.1. Kadaré y las tres estaciones o hacia una literatura <i>antisolar</i>	495
c) Las novelas de la helada	503
d) clasificación de la novelística <i>antisolar</i>	511
11.1.2. La mirada en la ventana	516
11.2. La maldad en la arquitectura	521
11.2.1. El funcionario del Palacio de los sueños. Del Archivo y del archivero	524
11.2.1.1. Las tinieblas de la " <i>islamo nox</i> "	524
11.2.1.2. Anfibología y arquitectura infernal en la <i>Kadaria</i>	528

a) Mark-Alem y su doble aspecto como peregrino dantesco o penitente	532
b) El Archivo anclado en el Cocito	535
11.2.1.3. El funcionario de la <i>Kadaria</i>	540
11.2.2. Informe sobre el aojamiento	553
11.2.3. Informe sobre la ceguera	563
11.2.4. La pirámide	567
11.3. El lenguaje totalitario	576
11.3.1-Neolengua, “deslenguaje”, desnacionalización y <i>Cra-cra</i>	579
11.3.2-Lengua de madera, <i>uniformes verbales</i> , ficción gramatical	589
11.3.3-El lenguaje <i>yerkish</i> del realismo socialista	596
11.3.4-Degradación y <i>Cra-cra</i>	602
11.3.5-(Des)lenguaje totalitario y Gran Estratagema	606
11.4. La "vía sexual de escape"	615
11.4.1. Sexo y sexualidad en el Régimen	627
11.4.2. El tabú de la homosexualidad	636
11.5. El Bosón de <i>Spiritus</i>	641
11.5.1. Orígenes del drama o protohistoria en la ciudad de N.	642
TABLA IV	644
11.5.2. <i>Spiritus</i> , implosión, leche proteica narrativa	645
11.5.3. <i>Spiritus</i> , sinfonía en tres movimientos	647
11.6. <i>El accidente</i> : Figuras en el paisaje europeo	655
11.6.1. La carga simbólica de los personajes	657
11.6.1.1. El tirano y la cantante pop	664
11.6.1.2. La vieja Europa y la moderna Albania	668
11.6.2. El ámbito europeo de los <i>no-lugares</i>	670
11.6.2.1. Lugares: hoteles, bares, aeropuertos...	672
11.6.2.2. El taxi: de <i>no-lugar</i> a espacio mítico	676
11.6.2.3. Ciudades: Bruselas, Estrasburgo, Luxemburgo, Viena, La Haya, Tirana...	679
11.6.3. <i>El accidente</i> . Una investigación en clave temporal	682
11.6.3.1-Saltos y tiempo cuánticos	683
11.6.4. Cervantes y la "Gran Estratagema"	689

PARTE IV

CONCLUSIONES

12.VOCES DE ULTRATUMBA (O EN EL REINO DEL CALCIO)	699
a) Dante, el Resistente	699
b) La novela del Totalitarismo: una propuesta de subgénero	701
c) Voces de Ultratumba	706

PARTE V

ANEXOS

13.UBICACIÓN NARRATIVO-TEMPORAL DE LAS OBRAS DE KADARÉ Y SUS RELACIONES DE COMPARACIÓN	727
13.1-Cronograma	727
13.2-Lanzaderas comparativas	733
14.EDICIONES Y FORTUNA DE KADRÉ EN ESPAÑA	777
14.1-Ediciones de las obras de Ismaíl Kadaré publicadas en España (incluye traducciones al vasco y catalán)	777
14.2-Fortuna de Ismaíl Kadaré en España. Una breve historia de su recepción	783
14.3-Fichas de todas las obras de Ismaíl Kadaré publicadas en España	793
14.4-Ciclos en la obra de Kadaré publicada en español	854
15. ANEXO BIBLIOGRÁFICO	859
15.1-Bibliografía específica de Ismaíl Kadaré	859
15.2-Entrevistas y libros de entrevistas a Ismaíl Kadaré	864
15.3-Estudios sobre la obra de Ismaíl Kadaré	866
15.4-Bibliografía relacionada con Albania y lo albanés	871
15.5-Bibliografía general y de referencia	874
16. ANNEX ENGLISH TRANSLATION	889

PARTE I

INTRODUCCIÓN Y METODOLOGÍA

1. INTRODUCCIÓN

“El dolor siempre es
mayor que el hombre
y sin embargo tiene
que caberle en el corazón”.

Vladimír Holan

De entre todos los siglos que jalonan la historia de la humanidad, no cabe duda de que el siglo XX, con sus dos guerras mundiales, sus revoluciones y la proliferación de gobiernos y sistemas totalitarios es, con mucho, en cuanto a muerte, destrucción, sangre, masacres, asesinatos y crímenes, de los peores, si no el peor. Una víctima de este tiempo de los verdugos, el novelista húngaro y Premio Nobel de literatura Imre Kertész¹, define esta época de sangre en su novela *Kaddish por el hijo no nacido* (Berlín, 1990) como “el siglo; ese pelotón de fusilamiento en servicio permanente” (2007a: 94).

Así se ha escrito la historia de un siglo en el que, evidentemente, el binomio comunismo/nazismo ha sido el protagonista. Como dice Tzvetán Tódorov² en su ensayo *Memoria del mal, tentación del bien* (París, 2000):

“La historia del siglo XX, en Europa, es indisociable de la del totalitarismo. El estado totalitario inaugural, la Rusia soviética, nació durante la Primera Guerra Mundial y muestra su huella; la Alemania nazi siguió poco después. La Segunda Guerra Mundial se inició cuando los dos Estados totalitarios se habían aliado y prosiguió con una lucha sin cuartel entre ambos. La segunda mitad del siglo se desarrolló a la sombra de la guerra fría, que opuso Occidente al bando comunista. Los cien años que acaban de transcurrir estuvieron dominados por el combate del totalitarismo con la democracia o por el de ambas ramas totalitarias entre sí” (2002: 9-10).

¹ Budapest, 1929. Contaba con quince años cuando, en 1944, fue deportado a los campos de concentración de Auschwitz y, después, a Buchenwald. Es uno de los representantes más importantes de la novela húngara de la segunda mitad del siglo XX. Su experiencia en el sistema concentracionario nazi es narrada en *Sin destino* (Budapest, 1975). También ha denunciado la represión durante el régimen comunista de Hungría, por ejemplo en *Fiasco* (Budapest, 1988) y en *Yo, otro* (Budapest, 1997). Premio Nobel de Literatura en 2002.

² Sofía, 1939. Lingüista, historiador, filósofo, crítico y teórico literario. Premio Príncipe de Asturias de Ciencias Sociales en 2008.

¿Qué podía hacer el individuo inmerso en esta batalla ideológica? Siguiendo con Tódorov:

“¿Cómo será recordado, algún día, este siglo? ¿Se llamará el siglo de Stalin y Hitler? Eso sería conceder a los tiranos un honor que no merecen. ¿Se le dará el nombre de los escritores y pensadores más influyentes en vida, los que suscitaban mayor entusiasmo y controversia, aunque se advierta, con posterioridad, que casi siempre se equivocaron en sus elecciones y que indujeron a error a los millones de lectores que les admiraban? (...) Por mi parte, preferiría que se recordaran, de este siglo sombrío, las luminosas figuras de los pocos individuos de dramático destino y lucidez implacable que siguieron creyendo, a pesar de todo, que el hombre merece seguir siendo el objetivo del hombre” (7).

En esa senda, en la del *hombre como objetivo del hombre*, se insertan las novelas de Ismaíl Kadaré, un escritor que representa a ese grupo de intelectuales que, pese a las complicadas situaciones que les han tocado vivir, nunca cejaron en su empeño de escribir como forma de alimentar su individualidad en el seno de un mundo que trataba de aplastarlos. La literatura se mostró, así, como un vehículo para alcanzar lo que el Estado totalitario negaba sistemáticamente a sus ciudadanos. No en vano, tal y como nos advierte el traductor de casi la totalidad de la obra vertida al español, Ramón Sánchez Lizarralde³:

“Kadaré ha dicho que él no llegó a la literatura desde la libertad, sino al contrario, a la libertad desde la literatura, en el proceso mismo de creación literaria” (Sánchez Lizarralde en Kadaré, 1999a: 16).

¿Cómo han reaccionado estas personas que sentían que tenían algo que decir, rebelarse, actuar en contra de las situaciones de injusticia? Sus reacciones son similares: escriben. Pero también son bien diferentes, aunque en sus escrituras persiguen el mismo objetivo (atacar al régimen, demostrar lo descarnado de su existencia) porque son distintos en sus métodos literarios.

³ Valladolid, 1951-Soto de Agues (Asturias), 2011. Traductor, crítico literario y editor que se caracterizó por especializarse en trasladar textos de narrativa albanesa, tanto de Ismaíl Kadaré como de otros autores y poetas, así como recopilaciones de cuentos populares. Por su traducción de *El concierto* (Tirana, 1988) obtuvo el Premio Nacional a la mejor Traducción. Como estudioso y entendido en literatura albanesa y en Ismaíl Kadaré, representa un papel fundamental de referencia en la presente tesis.

Por ejemplo, para el rumano Norman Manea⁴ será un complejo entramado literario que jugará con la *autoficción*;⁵ para el checo Ivan Klíma⁶, una especie de *sinfonía lírica*;⁷ para el húngaro Kertész, unas memorias desgarradas en busca de una identidad desgajada...⁸ Ismaíl Kadaré, unas veces pondrá en pie una novela *presuntamente histórica* que bajo su disfraz esconderá el germen de Franz Kafka, de Robert Musil y de Jorge Luis Borges,⁹ y que otras veces se camuflará en una narración de la vida cotidiana de los ciudadanos,¹⁰ o recreará un mito clásico,¹¹ adoptando la denuncia en destellos, en reflejos literarios del totalitarismo ocultado bajo caparazones y disfraces que puedan engañar, burlar, al vigilante régimen de Enver Hoxha¹², abrazando la *metacuántica*, el tratamiento del tiempo y del espacio de forma delirante, la estructura laberíntica y de fractales, e imbricando sus tramas con la novela negra.

Son todas ellas aproximaciones válidas a un mismo tema: la denuncia del Estado totalitario, realizadas por testigos que han decidido convertir al hombre, bajo esa

⁴ Bucovina (Rumanía), 1936. Fundamentalmente novelista y autor de narraciones breves, el Holocausto es uno de los temas fundamentales de su narrativa. Deportado durante su infancia a un campo de concentración y más tarde obligado a exiliarse en los Estados Unidos, sus obras siempre se han caracterizado por la profunda sensación del desarraigo, de la búsqueda de la identidad, de la pérdida de un idioma y por la oposición y la denuncia de las dictaduras y los totalitarismos, especialmente al régimen de Nicolae Ceaușescu (Scornicești, 1918-Târgoviște, 1989, ambas localidades en Rumanía). Entre sus obras destacan *El sobre negro* (Bucarest, 1986), la autobiografía novelada *El regreso del húlígan* (Iași, 2003) y *La guarida* (Iași, 2010) y los libros de narraciones *El té de Proust* (Barcelona, 2010) y *Felicidad obligatoria* (Cluj, 1989), así como el ensayo sobre los dictadores *Payasos* (Cluj, 1997).

⁵ En *El regreso del húlígan*.

⁶ Praga, 1931. Durante la invasión nazi de Checoslovaquia fue internado en el campo de Terezín con su familia. Después, represaliada su notable carrera de dramaturgo y editor por el régimen comunista checo, sus obras fueron prohibidas durante muchos años... Años en los que se dedicó a sostenerse en oficios completamente ajenos al de escritor: conductor de ambulancias, basurero..., etc. Fue una de las principales figuras intelectuales de la llamada *Primavera de Praga*. De entre sus obras, que fueron publicadas en *samizdat* o en el extranjero, las más destacadas son *El juez juzgado* (Surrey, 1986) y *Amor y basura* (Surrey, 1988). Esta última refleja una profunda y potente reflexión sobre el totalitarismo a través de la época en la que se vio obligado a trabajar como basurero.

⁷ En *Amor y basura*.

⁸ En *Sin destino* (Berlín, 1975).

⁹ *El Palacio de los sueños* (Tirana, 1980).

¹⁰ En *El gran invierno* (Tirana, 1973).

¹¹ *El monstruo* (Tirana, 1965).

¹² Gjirókastër (Albania), 1908-Tirana, 1985. Político comunista albanés, ostentó el cargo de Primer Ministro de Albania entre 1944 y 1954, aunque fue el máximo dirigente real, aplicando una dictadura estalinista, primero, y después de corte maoísta, hasta el año de su muerte. Bajo su mando Albania sufrió una regresión a un estado casi medieval, experimentando una cerrazón absoluta a las influencias exteriores y de Occidente. La visión paranoica del tirano terminó desencadenando un aislamiento de sus aliados del bloque del Este, cercenando las relaciones con Yugoslavia, con la URSS y, finalmente, incluso con la China de Mao, a la que se había acercado como único país que todavía preservaba los preceptos marxistas. Hoxha, integrante de las Brigadas Internacionales durante la Guerra Civil española y miembro de los partisanos que liberaron Albania de la ocupación nazi, fue uno de los fundadores del Partido del Trabajo albanés, Partido que lo sustentó en el poder durante décadas a golpe de purgas y represión sobre sus contrarios. Una semblanza más detallada de su política, de algunas de sus fobias, de su forma de ser, de algunas de sus decisiones más comprometidas, así como de ciertos sesgos de su política y aspectos biográficos, irán apareciendo a lo largo del desarrollo de la presente tesis.

desgracia, en su objeto de estudio, a menudo lidiando con la censura, con la represión y las represalias, bajo el peligro de la condena, poniendo en riesgo su integridad –con amenazas de cárcel o incluso de muerte– en el empeño de conseguir escribir unas páginas.

Pero ellos no son los únicos, evidentemente. Por desgracia, la Europa de los totalitarismos se presenta repleta de regímenes despóticos. A los nombres ya citados cabría añadirse una lista con centenares de escritores, con multitud de obras, que han batallado contra poderes absolutos para no ser reducidos a cenizas. Sea este estudio sobre la narrativa de Kadaré un reconocimiento, también, a los esfuerzos de todos ellos, que escribieron en la más oscura de las noches y en el más frío de todos los climas posibles para dar testimonio con sus palabras porque, tal y como afirma Ivan Klíma:

“Una verdadera obra literaria nace como el grito de protesta de su creador contra el olvido que lo acecha, a él, a sus predecesores y a sus contemporáneos, a su época y a la lengua que habla. Una obra literaria es algo que desafía a la muerte” (2010: 46).¹³

Un desafío que se sublima si se lleva a cabo en el seno del régimen

¹³ En Klíma, Ivan: (2010) “Literatura y memoria” en *El espíritu de Praga*. Barcelona, El Acantilado. Pp. 41-46.

2. OBJETO DE ESTUDIO

Aunque son numerosas las obras de Kadaré traducidas al español, obviamente no todas ellas forman parte del corpus de esta tesis doctoral, aunque puedo afirmar que su obra completa publicada en España hasta el año 2015 ha sido mi objeto de estudio primordial. A lo largo del presente texto me refiero a todas sus obras, porque he tratado de hacer un *estudio integral*¹⁴ y novedoso de la narrativa del albanés; finalmente, me he decidido por establecer un corpus marcadamente situado en aquellas novelas que se refieren a los dos grandes aspectos que se recogen en el título de mi trabajo: la denominada “Gran Estratagema” y los Reflejos Literarios del Totalitarismo.

De esa manera, he podido trabajar con un corpus determinado sin que por ello, para ilustrar, apoyar o reforzar algunos de mis argumentos, haya renunciado a citar de manera ilustrativa o comparativa, e incluso analizado de forma pormenorizada algunos párrafos o novelas que, sin ceñirse a este ámbito determinado de “Estratagema y totalitarismo”, también considero oportunas para complementar el corpus.

Construyo, así, un estudio que denomino *integral* de toda la obra narrativa de Ismaíl Kadaré publicada en español, sin despreciar ninguna novela o relato, por mínimo que sea, incluyendo hasta un pequeño volumen de su poesía, o algunas conferencias y ensayos, libros de diarios y cartas, dado que todo texto suma a la hora de establecer referencias cruzadas y comparaciones en la forma y en la manera en que trata los temas y los referentes de su imaginario.

Toda la obra de Kadaré se encuentra salpicada de los mismos temas y motivos y en cualquiera de sus páginas se puede encontrar una explicación o una aclaración, o tal vez un complemento a un pasaje, un personaje o una situación desarrollada en otra novela. Esta *complementariedad* de la obra de Kadaré es la que hace posible que se pueda trazar el estudio desde el comparatismo literario en dos direcciones: desde una primera *lanzadera de comparación externa* que permita cotejar las obras de Kadaré con otros grandes textos de autores de la literatura universal como lo son Kafka, Dante, Pushkin, Ovidio, Virgilio, Cervantes o Shakespeare, y desde una *lanzadera de comparación interna* que propicie relaciones particulares entre sus novelas, encontrándose múltiples

¹⁴ Las cursivas son mías. Desde este instante, salvo que se indique lo contrario, o bien se acoten entrecomilladas, las cursivas serán siempre mías.

puntos de coincidencia, reescrituras, personajes afines, retroalimentación, variaciones de motivos, desarrollos de temas, revisiones de tramas...

En las novelas de Kadaré encontramos referencias y reescrituras, subtextos e intertextos que entran con grandes clásicos y, a la par, otros subtextos que se enlazan con sus propias obras. De ahí la importancia de realizar un estudio *integral* y acometer el esfuerzo de analizar, catalogar y comparar todo lo publicado en español hasta el momento. En este contenido, que abarca la recensión y exégesis de casi una cincuentena de textos, radica una de las principales novedades de la tesis. Aun centrándome en exclusiva en la relación de la novelística de Kadaré con el régimen totalitario, en la forma en que lo refleja en su literatura, en la manera en que lo noveliza, en los recursos que emplea para burlar a la censura a la hora de abordar unos u otros temas, en cómo se apoya en los mitos y en los recursos posmodernos que utiliza, en el peculiar tratamiento del tiempo y del espacio, en la notable creación de unos personajes característicos y de un cronotopo marcadamente kadariano... aun centrándome en todo ello, ese estudio se presenta continuamente atravesado –es decir, enriquecido– por el aporte que puedo encontrar en otras obras del autor ubicadas en el exterior del corpus, pero que son la amalgama que fragua ese *todo aglutinador* que conforma la obra del albanés.

La columna vertebral del estudio se articula en función a las novelas en las que Kadaré crea, desarrolla y cristaliza su teoría de la “Gran Estratagema”, así como aquellas que se muestran principalmente sensibles con el totalitarismo del régimen de Enver Hoxha, denunciándolo de manera literaria mediante imágenes, metáforas, símbolos y otros subterfugios narrativos destinados a poder señalar la tiranía con el objeto de evitar el riesgo de la censura y el castigo.

Entre las obras que son objeto de mi estudio para cristalizar una teoría kadiana de la “Gran Estratagema” se encuentra la novela que significa el origen de todo, *El monstruo*, seguida de un grupo de textos que, además, se preocupan de analizar y reflejar de una forma literaria los elementos totalitarios, como *El gran invierno*, *El ocaso de los dioses de la estepa*, *El Palacio de los sueños*, *El firmán de la ceguera*, *El cortejo nupcial helado en la nieve*, *La hija de Agamenón*, *El concierto*, *La pirámide*, *Spiritus*, *Frías flores de marzo*, las colecciones de novelas breves *Frente al espejo de una mujer*, *Cuestión de locura*, el libro de novelas cortas y relatos *La provocación*, y las obras *Vida, representación y muerte de Lul Mazreku*, *El sucesor*, *El accidente*, *La cena equivocada* y *Réquiem por Linda B*, entre otras.

Además, me han servido de apoyo las obras *Días de juerga*, *El desprecio* y *El vuelo de la cigüeña*, todas ellas novelas cortas, y un ensayo clave en la conformación del “imaginario tiránico” de Kadaré, *Esquilo, el gran perdedor*, que ha resultado definitivo para comprender la cosmogonía de sus personajes y de gran parte de su obra, al asimilar a los tiranos y a los dictadores con la figura de Zeus, e identificado a Prometeo con los hombres oprimidos por el desempeño de esos poderes despóticos ante los que deben revelarse. Este robo del fuego de los dioses y el castigo posterior de Prometeo, tiene algo de cíclico, algo que se repite en el fondo de personajes y tramas de las obras que se integran en el corpus.

Para el estudio de la obra de Kadaré, incardinada en la crítica al régimen totalitario y como creación de la “Gran Estratagema” del Estado absoluto, he necesitado de la creación de un triple marco de sustento. En primer lugar, como una forma de enmarcar la literatura desarrollada en los países bajo el control estatal comunista, para entender las soluciones llevadas a cabo por sus autores ante las trabas y represión, comprender cuáles eran los géneros más habituales, así como las formas de destrucción de la novela llevados a cabo por el régimen, y los casos en los que ha podido perdurar, he tenido que estudiar los desarrollos novelísticos de estos países, tratando de conocer mejor sus literaturas y autores dentro de las posibilidades que me ha proporcionado el mercado editorial español, aceptadamente prolífico en algunos casos como son el polaco o el húngaro, ciertamente raquíutico en otros como lo son el búlgaro o el rumano.

En segundo lugar, era necesario amplificar el estudio al ámbito local albanés, para insertar a Kadaré dentro de corrientes y tradiciones propias de su área, por lo que me he volcado en la totalidad de la lectura y estudio de los autores albaneses publicados en España durante los últimos años, incluidas las colecciones de relatos, de cuentos populares y leyendas y poesías, no siempre sencillos de conseguir en el mercado español. Por último, para interrelacionar la *novela del Totalitarismo* con la *novela de la dictadura* y la *novela de las distopías*, he necesitado estudiar los grandes clásicos que nutren estos géneros y que son ya títulos fundamentales de la literatura universal.

Mención aparte merece otro gran objeto de estudio que desarrollo en la tesis, y es la *novela cuántica* y sus derivaciones, como la *novelística de fractales* y todas aquellas innovaciones en el tratamiento del espacio-tiempo que Kadaré va incorporando, en particular desde la mitad y hacia el final de su producción literaria. Kadaré presenta una especial *intención cuántica* en su obra, algo que demostraré en la presente tesis, y que de entrada ya lo separa –y me separa– de muchas ideas y teorías, desarrolladas

fundamentalmente en el ámbito francés de estudios, en donde se considera a Kadaré como un escritor, poco menos, que costumbrista. Veremos que en algunas de sus obras el tratamiento del espacio-tiempo es tan delirante que se convierte en el verdadero asunto de la novela. Era necesario, ante una realidad literaria tan clara, que estudiara los fundamentos de la *novela cuántica* para poder analizar su aparición en una narración tan sorprendente como la del albanés, que rezuma tradición y bebe de fuentes clásicas y avanza, muchas veces de forma vertiginosa, en volandas de la más rabiosa modernidad.

3. ASPECTOS TEÓRICOS Y METODOLÓGICOS

Los manuales e historias de la Literatura contemplan –cuando lo hacen– un tipo de novela que se ha convertido, paulatinamente, en un género propio: *la novela de Dictadores*. Estos estudios literarios se refieren a las obras sobre figuras de tiranos de gobiernos generalmente de derechas, y sientan uno de sus orígenes (al menos en lo que se refiere a lo publicado en siglo XX) en el valleinclanesco¹⁵ *Tirano Banderas* (Madrid, 1926). Ahora bien, podemos repasar muchas obras de una novelística que posee una gran raigambre en la literatura hispanoamericana, que abunda en este asunto: Miguel Ángel Asturias¹⁶ y *El Señor Presidente* (México, 1946), Alejo Carpentier¹⁷ y *El recurso del método* (México, 1974), Augusto Roa Bastos¹⁸ y *Yo, el Supremo* (Buenos Aires, 1974), Gabriel García Márquez y *El otoño del patriarca* (Buenos Aires, 1975), Mario Vargas Llosa y *La Fiesta del Chivo* (México, 2000), a las que añadir la española Galíndez (Barcelona, 1990) de Manuel Vázquez Montalbán¹⁹, también sobre la figura del déspota hispanoamericano; todas ellas sólo son algunos de los ejemplos típicos de este paradigma de novelas en las que el narrador se centra en los desmanes y la denuncia del tirano.

Cuando se trata de hablar de novela y dictaduras no hay muchas ocasiones en que las referencias críticas se hagan extensivas a una novelística específica que denuncie los crímenes de los sátrapas de izquierdas. Acaso, se tratan, más bien tangencialmente, las orwellianas *Rebelión en la granja* (Londres, 1945) y *1984* (Londres, 1949), y las

¹⁵ Ramón María del Valle Inclán: Villanueva de Arosa (Santiago de Compostela), 1866-Santiago de Compostela, 1936. Dramaturgo, poeta y narrador, miembro de la Generación del 98, novelísticamente representante del modernismo, será en el teatro el género en donde alcanzará su mayor reconocimiento, siendo uno de los autores fundamentales del primer cuarto del siglo XX; muchas de las piezas teatrales asociadas al género del *esperpento*, del que se considera uno de sus maestros.

¹⁶ Guatemala, 1899-Madrid, 1974. Escritor que cultivó el género periodístico y aunó su vida literaria con la faceta de diplomático. Insistente indigenista y defensor de la identidad del pueblo guatemalteco, hizo de las leyendas de Guatemala y del análisis antropológico una parte de su producción novelística, de la que es buen ejemplo la novela *Hombres de maíz* (Buenos Aires, 1949). Aunque la anterior obra se considera generalmente como una de sus obras maestras, opino que su mayor cota narrativa la alcanza en *El Señor Presidente*, donde la variedad de recursos narrativos y la brillantez de la prosa es abrumadora. Premio Nobel de Literatura en 1967.

¹⁷ Lausana (Suiza), 1904-París, 1980. De estilo narrativo complejo y barroco, es uno de los padres –o al menos de los primeros acuñadores– de lo conocido en la literatura hispanoamericana como *lo real maravilloso*. Muy preocupado con las cuestiones de identidad y cultura afro-cubana, consiguió en sus obras una densidad musical (no en vano era un experto musicólogo) que acerca sus obras a las sinfonías clásicas. Premio Cervantes de 1977.

¹⁸ Asunción, 1917-2005. Roa Bastos pone en pie una obra construida en su mayor parte desde el exilio en Argentina y Francia. Quizás por ello, la reflexión sobre el tema del poder y de la reivindicación de la identidad de Paraguay sean centrales en sus novelas. Premio Cervantes de 1989.

¹⁹ Barcelona, 1939-Bangkok (Tailandia), 2003. Fundamentalmente conocido por ser un escritor de género negro y detectivesco, sin embargo también destacó en el periodismo, el ensayo, la crítica y la poesía.

advertencias antitotalitarias de Aldous Huxley²⁰ y Ray Bradbury que emanan de sus trabajos ¿Un mundo feliz? (Londres, 1932) y Fahrenheit 451 (Nueva York, 1953), pero aquí estamos entrando en la novela de las distopías, no en la novela de los totalitarismos.

A menudo, la crítica se olvida por completo de la importancia de una novela capital como es *El cero y el infinito* (Londres, 1940) de Arthur Koestler²¹, e incluye otro tipo de obras, más bien relatos periodísticos o informes históricos alejados de la narrativa de ficción, como lo puede ser el *Archipiélago Gulag* (París, 1973) de Alexander Solzhenitsyn²², o clasifica en el mismo saco a novelas que, pese a ir en contra de un sistema o de una ideología, o de contrariar al Estado y haber sido prohibidas por ello, no pueden considerarse propiamente como una denuncia frontal del totalitarismo, tal es el caso de Boris Pasternak²³ y su celeberrimo *Doctor Zhivago* (Milán, 1957) o de los escritos de Andréi Plátónov²⁴. De igual manera, ¿cabrían calificarse como novelas antitotalitarias las denuncias de las tiranías de izquierdas realizadas por Milan Kundera²⁵ en obras como *La insostenible levedad del ser* (París, 1984), *La broma* (Praga, 1967) o *La despedida* (París, 1976)? ¿Hay algo de este intento en la tesis erótica de Stephen Vizinczey²⁶, *En*

²⁰ Interesado por la espiritualidad y el misticismo en muchas de sus novelas, deja como legado un profundo estudio de las distopías, que para él son lugares utópicos corrompidos y opresores del individuo a causa de un futuro que se avecina alienante.

²¹ Budapest, 1905-Londres, 1983. Novelista, ensayista, historiador... la obra de Koestler, bajo el signo del compromiso social y la libertad del ser humano, es extensa. En sus textos reflexiona sobre las estructuras de poder político entablando un amplio diálogo con la Historia.

²² Kislovodsk (Rusia), 1918-Moscú, 2008. Escritor e historiador, la narrativa de Solzhenitsyn es mundialmente conocida por su denuncia de los campos de concentración que el sistema estalinista instaló en Siberia. Su denuncia, no exenta de polémica, le costó ser expulsado de la URSS. Con el tiempo, el impacto de *Archipiélago Gulag*, una especie de gran reportaje periodístico, acabó por oscurecer gran parte del resto de su obra. Premio Nobel de Literatura en 1970.

²³ Moscú, 1890-Peredélkino (Moscú), 1960. Aunque es conocido por su obra narrativa, Pasternak posee una obra poética muy completa y plena de fuerza. Su novela *Doctor Zhivago* toma como modelo algunas de las grandes novelas-río de la tradición decimonónica rusa. Acusado de disidente, desviacionista, occidentalista, la obra, que le proporcionó el Premio Nobel de Literatura de 1958, al que se vio obligado a renunciar, fue un continuo problema para él, tanto que, decepcionado y amenazado, el asunto acabó por dañarle irremisiblemente la salud.

²⁴ Vorónezh (Rusia), 1899-Vorónezh (URSS), 1951. Autor de relatos de las distopías, que refleja en unos mundos desesperanzados en sus obras breves y con un enorme calado de tristeza y desesperanza en sus novelas; de esa manera, la publicación de sus obras, alejada de lo preconizado por el *realismo socialista*, fue prohibida por el régimen estalinista.

²⁵ Brno (Checoslovaquia), 1929. Escritor checo que también escribe y publica en francés debido a sus años de exilio. En sus obras está presente la lucha de la individualidad de la persona colocada frente al aparato represor de Estado y el Partido, y los crímenes que cometen en beneficio de la comunidad. La opresiva vida cotidiana, en continuo conflicto con la vida pública del sistema, las obligaciones de Partido, los actos públicos, y la vía de escape hacia el sexo y lo sexual como radiografía de un comportamiento común de las personas en los países del bloque del Este.

²⁶ Káloz (Hungría), 1933. Exiliado en Canadá, sus primeras obras en Hungría habían sido poemarios y obras de teatro que le habían prohibido. Después, cuando le llegó el éxito literario y mediático, especialmente con su novela *En brazos de la mujer madura*, se trasladó a Londres, desde donde ha continuado con una tarea novelística cada vez más virada hacia la literatura de *best-seller*.

brazos de la mujer madura (Toronto, 1965), o en la épica de Constantin Virgil Gheorghiu²⁷, *La hora veinticinco* (París, 1949)? ¿Denuncian, en realidad, unos sistemas sociales con toda la maldad de su complejidad? ¿Y al denunciar estos sistemas sociales están denunciando, o no, a quienes los posibilitan?

Es cierto que una perspectiva de quince años, quizás, pueda no parecer suficiente para realizar unos estudios concluyentes del final del siglo XX, donde la extinción de las dictaduras de izquierdas a resultas de la caída del muro de Berlín resultó ser fulminante y vertiginosa. De esta manera, tal vez sea arriesgado realizar indagaciones sobre fenómenos que se han producido con tanta rapidez, sin poder asimilarlos y de los que, además, somos contemporáneos. Sin embargo, no cabe duda de que una gran parte de la humanidad se ha visto bajo la bota del totalitarismo de izquierdas, que los tiranos de semejante sesgo llenan los libros de Historia (Mao Zedong²⁸, Enver Hoxha, Iósif Stalin, Pol Pot²⁹, Nicolae Ceaușescu³⁰, Tito³¹, János Kádár³², Wojciech Jaruzelski³³, Klement Gottwald³⁴) y que

²⁷ Razboieni (Rumania), 1916-París, 1992. Narrador fundamentalmente conocido por su novela *La hora veinticinco*, y con una formación teológica y filosófica que se transmite a su obra, de marcados caracteres humanistas. Se exilió en Francia con la llegada del comunismo a Rumania. El hombre que se debate entre las pasiones de la vida, una vida violenta, la toma de decisiones ante el mal, y la manera en que se aceptan las desgracias y privaciones, caracterizan las tramas y los personajes de sus obras.

²⁸ Shaoshan (China), 1893-Pekín, 1976. Máximo dirigente del Partido Comunista de China y de la República Popular de China, impuso unos ideales marxista-leninistas adaptados a las características de la sociedad asiática, que lo hicieron virar en un sistema maoísta, con el campesinado como fuerza fundamental del movimiento. Su mandato fue pródigo en purgas, genocidios y matanzas, arrojando, por algunos estudiosos, hasta setenta millones de muertos como producto de sus políticas totalitarias de cambios radicales y sistemas represivos.

²⁹ Prek Sbauv (Indochina Francesa), 1925-Selva camboyana (Camboya), 1998. Líder principal de los llamados Jemeres Rojos desde 1960 y hasta 1998, este dictador ha pasado a la Historia como uno de los genocidas por antonomasia, amparado en una política maoísta y de reubicación de la población desplazándola desde los núcleos urbanos al campo. Doctrina y reeducación mediante condiciones de vida al límite y trabajos forzados en mitad de la jungla fueron los métodos que utilizó para diezmar a la población del país. Se calcula que asesinó a dos millones de personas.

³⁰ Gobernó la República Socialista de Rumanía desde 1967 hasta 1989. Su régimen de brutalidad y represión sumió al país en una crisis de gran pobreza y miseria donde el culto a su personalidad ocupaba todos los aspectos del Estado.

³¹ Kumrovec (Imperio Austrohúngaro), 1892-Liubliana (Yugoslavia), 1980. Josip Broz, alias Tito, conocido por su título de Mariscal, fue jefe del Estado de Yugoslavia. Aparte del característico culto a la personalidad asociado a este tipo de figuras totalitarias, parece que el legado del régimen de Tito son cerca de cuatrocientos mil opositores “liquidados”, así como numerosos damnificados por su política de limpieza étnica.

³² Fiume (Imperio Austrohúngaro), 1912-Budapest, 1989. Primer ministro húngaro en dos ocasiones distintas y Presidente del Partido Socialista Obrero Húngaro. Colaboró muy estrechamente con las autoridades soviéticas en la represión de la revolución húngara del año 1956, lo que permitió la intervención del Ejército Rojo. Su línea política fue conocida como “kadarismo” y aplicada desde 1957 hasta 1989.

³³ Kurów (Polonia), 1923-Varsovia, 2014. Militar, fue el último líder político de la Polonia comunista, alternando los cargos de Primer Ministro y, después, Jefe de Estado. Impuso la ley marcial en todo el país y aplicó una política despiadada represiva que se saldó con un número indeterminado de desaparecidos, miles de exiliados y asesinados.

³⁴ Wischau (Imperio Austrohúngaro), 1896-Praga, 1953. Secretario General y Presidente del Partido Comunista de Checoslovaquia hasta el año 1953. Tras un golpe de Estado inició la estatalización del país y la colectivización a base de purgas y fue seguidor del estalinismo de línea dura.

existe una amplia producción novelada que denuncia estas situaciones. Por ese motivo, me he decidido por realizar un análisis de la producción novelística de Ismaíl Kadaré, una producción novelística que denuncia en sus páginas los totalitarismos de izquierdas.

a) Arquitectura de la tesis

Para ello, primero, y tras realizar un análisis del estado de la cuestión en el que actualmente se encuentran los estudios sobre literatura albanesa, y acerca de la propia obra de su máximo representante, Ismaíl Kadaré –mi máximo objeto de indagación en esta tesis– presentaré un panorama de lo que fue la producción de la novela (y de sus novelistas) en algunos países del bloque del Este europeo, tomándolo como bloque de referencia totalitarista de izquierdas y como una forma de enmarcar las circunstancias de la elaboración de la obra de Kadaré. De esa forma, resultará más sencillo comprender, después, los contextos personales y políticos que se derivan de publicar tal o cual obra, sobre determinado tema, en la línea temporal de Kadaré puesta en relación con el régimen de Hoxha en particular y con la evolución de la política del bloque comunista en general, del que Albania se aisló en un determinado momento, pero a cuyos preceptos, por ejemplo en todo lo relativo al arte socialista, en absoluto fue ajena.

Tras analizar las situaciones de los diferentes autores bajo el yugo de unas parecidas doctrinas dictatoriales en diversos países del bloque, creando en una situación de *literatura de resistencia*, me preguntaré sobre el significado y el calado de esta forma de literaturizar la realidad. ¿Tiene sentido hacer literatura bajo esas circunstancias? ¿Es esta una de las funciones que podemos esperar de la literatura? Para intentar responder a estos interrogantes, si es que existe una respuesta determinada, tomaré el ejemplo del escritor checo Ivan Klíma, sometido durante años a ese régimen de resistencia literaria, y apoyándome en su texto de *Amor y basura*, paradigma de las obras dañadas por los regímenes totalitarios, trataré de imbricarlo con la situación descrita en el breve panorama presentado de las literaturas bajo el telón de acero y las vicisitudes de los autores soportadas durante los regímenes comunistas, puesto en paralelo con la experiencia del propio Kadaré. Si la literatura, en una de sus funciones, es servir de resistencia, entonces, ¿es realmente literatura, o se ha transmutado al interesar a otros fines?

La conocida máxima filosófica que anunció Adorno de si se puede o no se puede “poetizar después de Auschwitz”, me servirá para plantear el significado de todo el ejercicio de resistencia al que asistiremos en la obra de Ismaíl Kadaré. ¿El compromiso

político entorpece necesariamente la poeticidad o la carga literaria? De ser así: ¿mediante qué recursos se consigue? O bien, como anunció Adorno, ¿es imposible la poesía estando presente el enorme peso del horror? ¿Consigue Kadaré *la resurrección lírica* de las víctimas mediante la evocación de los crímenes del periodo Hoxha? ¿Su obra es algo que va mucho más allá de la mera literatura de denuncia y de compromiso o de un simple compendio de victimarios?

A continuación, confrontaré la visión de la literatura y su carga lírico-poética en algunos autores³⁵ del siglo XX que, sometidos a momentos muy críticos y convulsos, han generado obras que son el indiscutible producto de esos momentos, para ubicarlas junto a la novelística de Kadaré como un paso previo al estudio de la obra del albanés, trabajo que llevaré a cabo en la tesis y con el cual trataré de concluir una respuesta a estas preguntas fundamentales.

Tras este preámbulo de búsqueda de posiciones en el significado del acto de escritura inmerso en unas circunstancias como las que ha tenido que soportar el autor balcánico, acometeré una presentación bio-bibliográfica de Ismaíl Kadaré que será una de las novedades que presentaré en esta tesis. Hasta la fecha es una de las mayores disertaciones biográficas sobre el autor que se ha escrito en español –cuando no la mayor–, enlazada con las cuestiones claves de su bibliografía, atendiendo a los pormenores de sus publicaciones y de su vida literaria en relación con el régimen. En ella analizo la evolución de la conformación de su sistema narrativo, la forma en que lo adapta al sistema represivo de feroz censura y amenazas y las maneras que encuentra para burlarlo, siempre atendiendo a lo narrativo por encima del detalle biográfico anecdótico y sin perder de vista la tensa relación del autor con un entramado político en donde se encontraba bajo continua sospecha y amenaza para desarrollar su literatura.

En el siguiente escalón –una vez enmarcado Kadaré en el sistema político comunista europeo, vistas las formas de represión y supervivencia de sus colegas escritores bajo otros gobiernos y en otros países del llamado *telón de acero*, y analizada su trayectoria biográfica desde el punto de vista de su expansión literaria– me detengo en un panorama lo más pormenorizado posible de la literatura en la que se incardina la producción literaria de Kadaré, es decir, la literatura albanesa: desde sus orígenes hasta

³⁵ Rodolfo Walsh, Jean Paul Sartre, Juan Gelman, Laureano Albán, Julio Cortázar... Un vehículo de argumentación será, concretamente, el texto *Biografías del terror*, del poeta Laureano Albán, así como las declaraciones al respecto de Juan Gelman, figura capital a la hora de aproximarse a esta problemática de literatura, barbarie y compromiso.

la actualidad. Tampoco existe, o al menos no que yo haya localizado, ninguna intentona semejante en el ámbito hispano actual, ni en extensión ni en aporte de información, ni en la puesta al día. He podido contar con algunas fuentes desde las que arrancar gracias a los artículos de Ramón Sánchez Lizarralde en la revista *Quimera* o en *Cuadernos del Ateneo*, pero anticuadas. Basándome en este pequeño trampolín, me he lanzado a cotejar historias de la literatura albanesa publicadas en inglés y en francés, así como diferentes periodizaciones con las que poder comparar mi propia experiencia lectora y mi investigación particular, para finalmente poder ofrecer el producto de la indagación en forma de una panorámica lo más completa y concreta posible de la letras de Albania.

Una vez encuadrado Kadaré de forma externa, en el entorno europeo del momento, y de manera interna, dentro de la periodización, tradición, historia literaria y perspectivas de la literatura albanesa, he presentado las dos primeras clasificaciones de su obra narrativa traducida al español: una desde el punto de vista temático y, otra, desde el aspecto espacial. A tal efecto, he utilizado todos los elementos narrativos publicados en España que posean una unidad propia, es decir, tanto novela, novela breve o relato, siempre y cuando hayan sido relatos independientes. No he contabilizado, a efectos de clasificación, aquellas novelas breves y relatos que los editores hacen pasar por “obra nueva”, simplemente desgajados de algunas de las novelas en las que se insertan.

En el análisis de la obra narrativa completa de Kadaré que se ha publicado en español han entrado cuarenta y una obras, todas ellas con autonomía propia, independientemente de su extensión, pero se han quedado fuera una serie de “relatos” que se habían desencajado del interior de algunas de sus novelas y que hubiera sido como “recalificarlos” nuevamente al ya aparecer incluidos en las obras a las que pertenecían, con las que conforman un todo y sin las que extravían su sentido completo y referencial.³⁶

Otro de los problemas al establecer esta clasificación ha sido determinar qué obras eran relatos, cuáles novelas breves y cuáles de ellas alcanzaban la categoría de novelas, es decir, en dónde se encontraban los límites para que un relato dejara de ser lo suficientemente corto y pasara a ser una novela breve, o en dónde una novela corta dejaba de ser lo necesariamente breve para abandonar esa cualidad, independientemente de la maniobra con la que hubieran sido calificados los textos por parte del editor.

³⁶ Para consultar la lista de los “relatos” que se han quedado fuera de la clasificación, y los motivos que he encontrado para ello, véase la Parte III de la tesis, titulada “La Gran Estratagema y los reflejos literarios del totalitarismo”, en el apartado que dedico a la recensión argumental y temática de las novelas y relatos de Código Arlequinado.

Generalmente, me he ceñido, en primer lugar, atendiendo a lo estructural, a aquellas obras que presentaban una extensión lógica para ser calificadas como relatos, bien por su brevedad (un par de páginas o tres) o como novelas breves (no más de cincuenta o sesenta), y cuando no, recurriendo y atendiendo a sus divisiones internas en capítulos, partes o epígrafes. También hubo algún caso en el que ha podido más la propia determinación por parte del autor de calificar el texto como novela en repetidas entrevistas, circunstancia que me ha decantado finalmente por ello.

Para la clasificación temática he utilizado tres grandes ejes: la guerra, el Estado y las leyendas de la tierra. Dentro de estos tres grupos se pueden insertar todas las obras de Kadaré, puesto que cuando no observan un asunto, su atención la fijan sobre otro, e incluso pueden llegar a tratar una combinación de los ejes temáticos a la vez, lo que permite el hibridismo. A estos ejes les he añadido, además, alguna variación específica, como que las novelas de la guerra puedan ser, también, sobre la Segunda Guerra Mundial, además de aquellas que traten sobre guerras medievales, o que cualquiera de los temas se pueda ver atravesado por un trasfondo del “Imperio Otomano”.

Combinando las categorías, resultan ocho opciones de clasificación:

- 1-Guerra,
- 2-Guerra con trasfondo de la Segunda Guerra Mundial,
- 3-Guerra con trasfondo del Imperio Otomano,
- 4-Estado,
- 5-Estado con trasfondo del Imperio Otomano,
- 6-Estado y la guerra con trasfondo de la Segunda Guerra Mundial,
- 7-Leyendas de la tierra,
- 8-Leyendas de la tierra y Estado.

Es este un intento clasificatorio de la obra de Kadaré del todo novedoso, puesto que hasta la fecha no he localizado una clasificación más allá de la propuesta francesa, apuntada por Fayard con motivo de la publicación de la obra completa; un intento de periodización en función de los momentos históricos reflejados en las obras. Así, las obras de trasfondo Otomano se denominarán, según esta manera *histórico-instrumental*, como obras del periodo “Imperial”; las que se desarrollan en la Albania de principios del siglo XX, entre los años que abarcan desde 1912 a 1939, como del periodo “Monárquico”, y las del advenimiento del Partido Comunista, como las del periodo “Republicano”.

Además, presento una clasificación en función del espacio determinante en la novela. En muchas de ellas se mantiene un dominio absoluto del cronotopo albanés, a las que les sigue el otomano, pero Kadaré también ubica sus obras en el antiguo Egipto, China, la Unión Soviética..., incluso en un espacio extenso y paneuropeo.

Enmarcados el autor y su obra, y clasificados los temas de los que trata, la primera parte de la tesis –ubicación de la producción literaria de Kadaré– se dará así por cerrada. A continuación, para poder adentrarme en el análisis de sus textos, procederé a fijar el corpus de estudio. De entre todas las obras de Kadaré, he incluido en el corpus de la tesis aquellas que demuestran una oposición crítica con el Estado totalitario, o bien lo atacan, o bien lo reflejan negativamente, o bien lo novelizan para demostrar su crueldad y la manera en que se comporta como un agente represor y pavoroso.

Como ya he comentado, estamos ante lo que he denominado una tesis *integral*, y el corpus no es el resultado de un compendio cerrado de obras. Estos textos reciben la influencia de otras obras de Kadaré que, aun no conformando el corpus de estudio, resultan fundamentales a la hora de interpretar y cohesionar ciertos aspectos claves de su narrativa. Un ejemplo muy claro es el ensayo sobre Esquilo, *El gran perdedor*, que no he vinculado al corpus de las obras de ficción narrativa por su categoría ensayística, pero que se muestra como una pieza absolutamente definitiva a la hora de desarrollar la idea de Zeus como tirano y la visión de Prometeo como hombre oprimido: un esquema que repetirá Kadaré en sus novelas, llegando el Olimpo, en la asimilación kadariana, a ser todo el Politburó del Partido Comunista, y Enver Hoxha o Stalin los propios Zeus y, así, cualquiera de los héroes de sus novelas Prometeo encadenado que se opone al Estado.

En otras ocasiones, como para realizar el estudio de las marcas climatológicas, he ampliado la cala a todos los *incipits* y *excipits* de la narrativa kadariana, puesto que su literatura *antisolar* y de *clima frío* no se dará exclusivamente en las obras antitotalitarias, o en las que refieran únicamente al asunto del Estado, sino que también aparecerá reflejada en las de trasfondo otomano o en las que traten de asuntos relacionados con la leyendas de la tierra, lo que viene a demostrar la interconexión e integralidad de toda la obra de Ismaíl Kadaré; con esa intención he querido poner el estudio en práctica: como un diálogo de las obras del autor entre sí mismas, después, de esas obras con las que conforman la literatura universal.

Dentro de estas obras que conforman el corpus de estudio de la tesis he querido, además, brindar una posibilidad de ofrecer mi propio canon de las mismas, producto del estudio y cotejo de las diferentes ediciones y variantes. Así, tras las dos primeras

clasificaciones, ofrezco un canon que busca fijar *las mejores ediciones posibles* de cada novela, la edición ideal entre las opciones disponibles para el lector de Kadaré, la que se debería elegir a la hora de afrontar la lectura perfecta de cada una de las obras y que, en muchas ocasiones, no se tratará de la última edición publicada.

Desde aquí, accederé al primer gran núcleo de estudio de la tesis, el que denomino “la Gran Estratagema”. Evidentemente, Ismaíl Kadaré argumenta que el Estado totalitario utiliza una “Gran Estratagema” para oprimir a los súbditos, para mantenerse en el poder, para cometer el crimen de Estado, para perpetrar, impunemente, todos los asesinatos y tropelías que lleva a cabo. Pero, además, Ismaíl Kadaré también desarrolla su propia “Gran Estratagema” del engaño, igual que el Estado absoluto, a través de la escritura. Con esa “Gran Estratagema”, burla a la censura, crea tramas, mueve argumentos, ficcionaliza, pone en pie novelas... inventa artefactos literarios de grandísima complejidad y valores simbólicos que obedecen a una complicada red de recursos y a un despliegue de herramientas narratológicas utilizadas con precisión y oficio.

El primer recurso es la llamada del misterio, plantear en muchas de sus novelas un misterio, o varios de ellos, ocultos; la necesidad de que se produzca la resolución de uno o de muchos enigmas, ya sean pequeños, diminutos, o descomunales. Con ello, Kadaré juega con el *horizonte de expectativas* de sus lectores, y con el concepto de la *anticipación*. Muchas veces, tal y como ocurre en las novelas de crímenes, en las novelas del *género negro*, el lector se adelanta a la resolución de las tramas tratando de adivinar quién es el asesino: tal vez este sea uno de los pilares fundamentales del éxito del *noir*, su capacidad, o incapacidad, de desvelar o de permitir que sea el lector quién desvele al criminal. Si al final el lector acierta, cumple con el *horizonte de expectativas* previsto, y eso le proporciona satisfacción, pero puede ocurrir que no acierte con la solución. Y es posible que en todo ese proceso el autor sumerja falsas pistas en la narración y utilice algunos recursos como la ocultación de datos, que difiera la información, y así cree falsas expectativas en el horizonte del lector, al que engañe.

La mayoría de las novelas de Kadaré, y sus relatos, presentan este tipo de configuración, por lo que tras reflexionar acerca del concepto de *horizonte de expectativas* y sobre lo que se podría denominar como *la construcción de una poética del misterio*, combinando ambos elementos, es decir, que el horizonte del lector se cumpla por completo, se cumpla parcialmente, o no se cumpla en absoluto al término de la lectura, y que los enigmas planteados en las novelas de Kadaré (tanto los enigmas mayores como

enigmas menores) se resuelvan de una u otra forma, propongo otra de las clasificaciones novedosas para la obra, esta vez en función, por tanto, de las herramientas narratológicas.

Existirá una íntima relación entre la resolución o la no resolución del misterio principal propuesto en el texto, de la resolución o no de los misterios menores y del *horizonte de expectativas* lectoral, lo que producirá un mayor o un menor índice de satisfacción en el lector, traducándose la satisfacción en novelas y relatos calificables con un código:

Novelas y relatos de Código Negro.

Novelas y relatos de Código Arlequinado.

Novelas y relatos de Código Saint-Germain.

Novelas y relatos de Código Enjambre.

Ofrezco estas clasificaciones, y las sumo, además, a las dos anteriores, la clasificación temática y la clasificación espacial, conformando un completo cuadro de cada novela o relato y de sus características. Además, dedico un espacio para explicar con detenimiento el caso particular de cada texto, los motivos por los que se adscribe a cada código, cuáles son los misterios mayores y menores que se resuelven o que argumentalmente permanecen en la incógnita y el efecto que eso produce en el horizonte lectoral. En este aspecto estoy tratando todas las obras de Ismaíl Kadaré publicadas en España, incluidos sus relatos y sus novelas breves, y obviamente también aquellas que se encuentran fuera del *corpus totalitario*, por así determinarlo, de la tesis, en mi afán por mostrar una clasificación lo más *integral* posible.

Dentro de la “Gran Estratagema” literaria planteada por Kadaré, el recurso del misterio y del engaño, la quiebra continuada del *horizonte de expectativas* lectoral, no son las únicas artimañas. Otro de sus artilugios narrativos fundamentales radica en la aproximación a la denominada *novela cuántica*, primero de una forma tímida, después prudente, para, desde cierto momento en su obra, lanzarse a un *abismo cuántico* del tratamiento del espacio y del tiempo que ha demostrado ser uno de los mejores aliados a la hora de construir y fraguar el armazón de sus ficciones. Como uno de los pilares fundamentales de este *universo cuántico* se encuentra la *novelística de fractales*, entendida como un todo sistémico que aúna diferentes recursos y formas de enfocar las narraciones, desde las puestas en abismo, las construcciones en laberinto, las simetrías... Un repaso por las principales teorías del fractalismo y de la novela cuántica que, tal vez,

me hayan puesto en disposición de afrontar algunos análisis de las obras de Kadaré desde puntos de vista que, hasta la fecha, otros estudiosos del escritor albanés no se habían planteado.

El inicio del análisis de la obra de Kadaré en la presente tesis tendrá que comenzar con la primera novela en la que el autor descubre lo que denomina como la “Gran Estratagema” del Estado totalitario, *El monstruo*, una obra fractalizada, cuántica, y fuertemente ligada al mito del caballo de Troya. Dada esta circunstancia, la del mito asociado al desarrollo novelístico, aprovecharé para desarrollar el análisis de obras con una profunda presencia de los mitos clásicos, o de un mito en concreto, de una leyenda popular del imaginario colectivo o del imaginario albanés o balcánico en particular, o por el tratamiento de una balada; las narraciones se presentan como una reescritura del mito o, en otras ocasiones, la leyenda aparece como el leitmotiv de la narración: el caballo de Troya, Ifigenia, Tántalo y Eurídice..., a los que se puede añadir, también, a Don Juan y a *el convidado de piedra*, entre otros personajes fabulosos.

La presencia de los mitos y de las leyendas clásicas en las obras de Kadaré aparece muy marcada. Valga como ejemplo el siguiente listado de novelas y del mito, la leyenda popular o la balada por los cuales se encuentran atravesadas:

- El general del ejército muerto-la barca de Caronte y el cruce del Aqueronte
- El monstruo-el Caballo de Troya
- El cerco-*De obsidione Scodransi*, crónica del asedio del castillo de Shkodra
- El ocaso de los dioses de la estepa-la leyenda de Kostandin y Doruntina
- El puente de los tres arcos-el cuento del castillo de Rozafa
- El viaje nupcial-la leyenda de Kostandin y Doruntina
- El nicho de la vergüenza-Perseo y la cabeza de Medusa
- El Palacio de los sueños-Descenso de Odiseo y Eneas a los Infiernos, el laberinto del Minotauro
- El cortejo nupcial helado en la nieve-una leyenda albanesa del mismo nombre
- El vuelo de la cigüeña-Pigmalión
- La hija de Agamenón-Ifigenia en Aúlida
- El concierto-Prometeo
- Frías flores de marzo-Tántalo
- Vida, representación y muerte de Lul Mazreku-Héctor arrastrado por Aquiles
- El sucesor-Dédalo y el laberinto

El accidente-el rapto de Prosérpina
La cena equivocada-Don Juan y *el convidado de piedra*
Réquiem por Linda B.-Orfeo y Eurídice.

Mis estudios y formación como comparatista me llevan a aproximarme a la obra de Kadaré desde esta perspectiva, que entiendo, además, como la mejor manera para el estudio de la Literatura. Para ello, y valga como ejemplo el listado anterior, con la obra de Kadaré se puede entablar un doble marco comparativo: el externo, la relación de cada una de sus obras con la narrativa universal, no solo ya con los grandes mitos y leyendas, sino con obras, autores, corrientes y tendencias; y una relación interna de sus obras con otros textos suyos, en una función autorreferencial y metaliteraria. De esta manera, puedo ubicar dos *lanzaderas de comparación*, una *externa* (Le) y una *interna* (Li), que relacionan la obra y la interrelacionan a su vez, y que se derivan del estudio comparatista del texto y de las referencias, subtextos e intertextos que encuentro albergados en él.³⁷

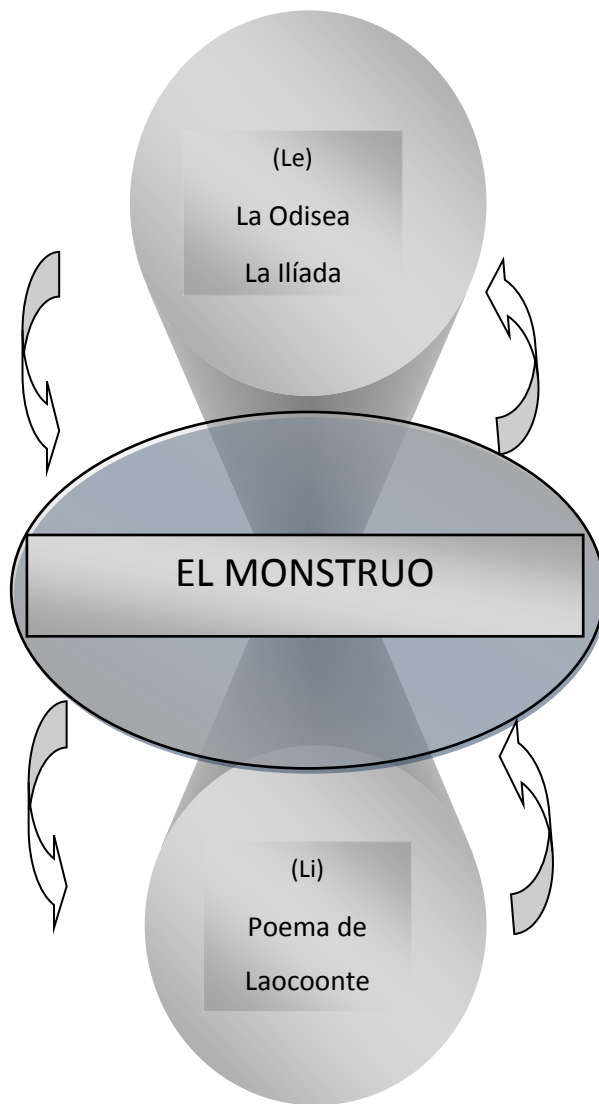
En mi análisis de algunas novelas relacionadas con los diferentes mitos que conforman el descubrimiento y consolidación de la “Gran Estratagema”, por ejemplo, he determinado las siguientes *lanzaderas*:

En *El monstruo*, en dirección externa relaciono el texto con dos obras clásicas, la *Ilíada* y la *Odisea*, y con *El proceso* de Franz Kafka. En la dirección interna, lo hago con el propio poema del autor, titulado *Laocoonte*, de 1967.

En *Frías flores de marzo*, en *lanzadera externa* colocaré el mito de Tántalo, el referente global de la *Divina Comedia* de Dante y la narración fantástica del romanticismo alemán que tiene que ver con la leyenda de la *mujer del agua*, *Ondina*, de Friedrich de la Motte Fouqué. En la *lanzadera interna* se ubican dos novelas de Kadaré con gran presencia en la narración: *El Palacio de los sueños* –por el motivo del Archivo que aparece en el texto– y *Abril quebrado* –por la presencia temática que adquiere la recuperación del antiguo *kanun* y la “venganza de sangre” en la historia–.

Para *Réquiem por Linda B.*, en la *lanzadera externa* sitúo *Las metamorfosis* de Ovidio, el mito de Orfeo y Eurídice y la *Divina Comedia* de Dante. En la *interna*, dos obras del autor muy relacionadas con los motivos de los *funervivos*: *El accidente* y *El viaje nupcial*.

³⁷ Un cuadro completo de estas *lanzaderas de comparación* –que contempla toda la obra narrativa vertida al español de Ismaíl Kadaré– se ofrece en el Anexo de la presente tesis, en el apartado “Lanzaderas comparativas”.







Las relaciones de comparación que se pueden ir estableciendo con las obras de Kadaré son múltiples, bien con la propia obra del autor, bien con obras fundamentales de la literatura universal. Así, cada novela puede ser sometida a diferentes filtros para su análisis. Por ejemplo, he realizado una de las aproximaciones al estudio de *El accidente* desde una perspectiva cervantina, en relación con *El Curioso Impertinente*, la novela que se inserta en el *Quijote*, sumándole a ello la especial interrelación con la historia dantesca de Francesca y Paolo. Sin embargo, he filtrado *La cena equivocada* por el tamiz de *El burlador de Sevilla y convidado de piedra*, sumándole aspectos de la ópera mozartiana del *Don Giovanni* en relación con la ciudad de Praga y las características particulares de aquel imaginario artístico-literario transportado al mundo peculiar del autor albanés, además de la leyenda de “el regreso de Martin Guerre” y el motivo llamado de “el sueño del abad Virila”, junto al *Rip van Winkle*, por ejemplo. Otros filtros que he utilizado para aproximarme a diferentes obras de Kadaré han sido *La gaviota* de Chéjov, para *Vida, representación y muerte de Lul Mazreku*, o *La Divina Comedia* de Dante en *El Palacio de los sueños*. Cotejando, confrontando y enfrentando estos textos, he llevado a cabo una lectura en relieve, con un redimensionamiento que me ha proporcionado respuestas para la obra de Kadaré que en ese instante estudiaba. Esta manera de aproximarme a sus novelas, dado el marcado carácter simbólico y metaliterario de sus personajes y de sus tramas, se me antoja fundamental para poder descifrar la gran cantidad de claves que el albanés oculta en sus trabajos.

Para completar el estudio de la primera parte de la tesis relacionada con la “Gran Estratagema”, además del análisis de estas novelas que denuncian el Estado totalitario desde la proyección de un mito clásico, he abordado el trabajo que Kadaré lleva a cabo con el espacio y el tiempo desde el punto de vista de la *novela cuántica*: serán *Frías flores de marzo*, *El cortejo nupcial helado en la nieve*, *El jinete con halcón* y *Vida, representación y muerte de Lul Mazreku*, entre otras obras y que, muy especialmente, muestran peculiares *manipulaciones* del espacio-tiempo con todo el *aparataje cuántico* desplegado por el autor que, desde este instante, ya será una marca continuada en su narrativa. Después, y a modo de colofón de la “Gran Estratagema”, abordaré dos de las novelas que denomino “biológicas” de Kadaré: *El gran invierno* y *El concierto*, y las múltiples relaciones que con el Estado totalitario se desprenden de ambas.

En la segunda parte de la tesis, que se corresponde a los “Reflejos literarios del totalitarismo”, aún propongo nuevas categorías de catalogación de la obra de Kadaré. En primer lugar, empleo como forma clasificatoria el aspecto climatológico, dado que el

estudio de la manera en que aparece reflejada la climatología en las obras del albanés posee un profundo significado. A través del análisis de los principios y de los finales de los textos, *incipit* y *excipit*, y de cómo se revelan en ellos los diferentes *marcadores climatológicos*, puedo determinar la novelística de Kadaré como una *novelística de clima frío*, de carácter *antisolar*, que alberga novelas y relatos en diferentes categorías atmosféricas:

Novelas y relatos de helada

Novelas y relatos de viento

Novelas y relatos de nieve

Novelas y relatos de lluvia

Novelas y relatos aclimáticos

En su relación con el universo totalitario, Kadaré ha buscado reflejar algunos elementos en sus novelas que definen al Estado opresor. En ese sentido, establece una relación especial y directa entre arquitectura y tiranía. Por ello, me aproximo desde este punto de vista a los textos de *El Palacio de los sueños* y de *La pirámide*, empleando las correspondientes *lanzaderas de comparación externas* (Dante, Kafka, Orwell, Borges, Kubin, Esquilo) e *internas* (*El firmán de la ceguera*, *El nicho de la vergüenza*, *El gran invierno*, *Frías flores de marzo*).

Uno de los reflejos del totalitarismo en la obra de Kadaré, de los más interesantes para mí, dada mi tarea como autor, como escritor, es la continuada preocupación que muestra por el deterioro y la corrupción del lenguaje, al intentar el Estado totalitario imponer un determinado estilo de tiranía lingüística. Por ello, he realizado un estudio comparativo de cómo aparece ese deterioro del lenguaje por efecto del Estado en la obra de Kadaré, qué objetivos persigue, y cómo se presenta en algunas de las novelas distópicas más significativas, en otros autores que muestran una especial sensibilidad hacia este asunto.

Junto con el lenguaje, la sexualidad es otra de las capacidades de expresión inherentes al ser humano y, como toda actividad que implica una generación de vida, es circunstancia a reprimir por el régimen que tiene potestad para la muerte. De ese modo, completaré mi análisis de los reflejos del totalitarismo en la obra de Kadaré con un tercer pilar que añadir a la arquitectura del mal y al lenguaje empobrecido: la sexualidad como vehículo de represión vista desde el lado del régimen y como una *vía de escape* para el

individuo oprimido, según las formas en las que aparecerá en la obra de Kadaré, siempre tratada desde un punto de vista incómodo, abordando los tabús del régimen como homosexualidad, lesbianismo o incesto.

Completaré el análisis propuesto en la tesis con dos de las más complejas novelas de Kadaré, que significan dos de sus cumbres narrativas por muy diferentes motivos. Con *Spiritus* pretendo demostrar que todo su mundo literario sufre un cambio, pivotando sobre esta obra que marca un antes y un después. En la *lanzadera comparativa interna* colocaré el esbozo de la propia novela que ya aparece en *El concierto*, con todas sus diferencias y coincidencias, y además con algunas referencias escénicas tomadas de *El expediente H.*, y también de *El jinete con halcón*; en la *lanzadera comparativa externa* se nos presenta una riqueza de textos amplísima, desde el *Don Giovanni*, pasando por la leyenda albanesa de “El huésped del muerto”, el motivo literario de la cena cadavérica o *el convidado de piedra*, el *Fausto*...

Con *El accidente*, que no podría haber sido de la forma en que se nos presenta sin la existencia de *Spiritus*, Kadaré dará un nuevo giro de tuerca narrativo: a su concepción de la novela, con un tratamiento del espacio-tiempo, y de los personajes que se le han liberado gracias a la explosión creativa e innovadora que se ha venido magnificando desde aquella obra. *El accidente* marca una madurez que propulsa a su autor mucho más allá de la post-posmodernidad, con un texto repleto de simbolismos y de lecturas transversales que necesita ser interpretado desde diferentes filtros: la *teoría de los no lugares* de Marc Augé³⁸, junto a uno de los tratamientos más extremos de la novela cuántica vistos hasta el momento en Kadaré, además de una *lanzadera comparativa externa* repleta de mitos, que abarcan desde Orfeo y Eurídice, pasando por Dido y Eneas, llegando al rapto de Prosérpina, junto a los Francesca y Paolo de la Divina Comedia, Cervantes... y aportaciones de otras artes, como la pintura.

Tras las conclusiones finales a las que llego derivadas de todos estos análisis de la obra, de los motivos y aspectos literarios, de las formas en que Kadaré refiere los estigmas del Estado totalitario, de lo que él llama la “Gran Estratagema”, y de qué tipo de “Gran Estratagema” utiliza para la confección, entramado y estructura de su obra, alcanzo el último cuerpo del trabajo, los anexos bibliográficos.

³⁸ Potiers, 1935. Antropólogo. La teoría de los *no lugares* la desarrolla en su trabajo *Los no lugares. Espacios del anonimato. Una antropología de la sobremodernidad* (París, 1992). Véase “Bibliografía general y de referencia”.

Presento una bibliografía dividida en varios apartados: uno con los textos específicos de Kadaré utilizados; son las ediciones referidas y tratadas en español, con algunas en francés que, por su importancia y dada la presencia de Kadaré en ese país, no he podido dejar de consultar.

Un segundo listado se compone de entrevistas al autor y por libros confeccionados con entrevistas que le han realizado en español, inglés y francés. Una tercera lista se refiere a los estudios específicos sobre la obra de Kadaré, tanto artículos como ensayos o críticas literarias, en diferentes idiomas. Después, he separado una bibliografía concreta de literatura y trabajos llevados a cabo por autores albaneses o que abordan lo albanés; a esta le sigue una bibliografía general y de referencia empleada de manera global para la elaboración de la tesis y, a continuación, he listado todas las ediciones de las obras de Kadaré en España, incluidas las realizadas en vasco y catalán, de manera cronológica.

Para completar las novedades que sobre la obra del albanés se ofrecen en la presente tesis y en el apartado bibliográfico, incluyo, a modo de fichas, todas las obras de Kadaré publicadas en España, ordenadas según su año de primera edición en Albania, incorporando todas mis clasificaciones con sus correspondientes primeras ediciones en albanés, detallando sus títulos originales y otros detalles. Por último, el estudio se cierra con una breve reflexión sobre la fortuna de Ismaíl Kadaré en España.

Como corolario al trabajo, ofrezco la visión esquemática de las *lanzaderas comparativas externas e internas* en todas las obras narrativas del autor albanés, de forma que se puedan comprobar con un simple vistazo las relaciones de comparación que he llevado a cabo con su obra título por título, y un cuadro-cronograma que ubica los tiempos históricos sobre los que se van desplegando las narraciones en las novelas como una forma de ubicar temporalmente las acciones.

b) Marco teórico

Además de lo anteriormente expuesto para los casos particulares a los que me he referido, de una forma general he utilizado diversas bases de estudio o acercamiento diferentes, *plantillas*, si se pueden denominar así, que centran la aproximación a la obra de Kadaré desde las posibilidades que brinda la Teoría de la Literatura y la Literatura Comparada, siempre siguiendo las recomendaciones que ya apunta Claudio Guillén³⁹ en

³⁹ París, 1924-Madrid, 2007. Escritor y académico, fundamentalmente especializado en Literatura Comparada.

sus obras *Entre uno y lo diverso* (Barcelona, 1985) y *Múltiples moradas* (Barcelona, 1998). Además, cuando ha sido necesario, he aplicado las características de la novelística posmoderna tal y como la define M^a del Carmen Bobes Naves⁴⁰ en su trabajo *Crítica del conocimiento literario* (Madrid, 2008) o las dispone M^a del Pilar Lozano Mijares⁴¹ en *La novela española posmoderna* (Madrid, 2007). También para fijar aspectos específicos de la narratología he recurrido a Antonio Garrido⁴² y su obra *El texto narrativo* (Madrid, 2007).

Sin embargo, algunas características –muy en especial para aproximar el análisis de las últimas obras de Kadaré, pero no sólo en ellas– se exacerban hasta el punto de alcanzar un género literario que va más allá de la posmodernidad y se sitúa en otro escalón que podría definirse como una compleja post-posmodernidad. Kadaré tiñe los textos de, por ejemplo, una compleja *autoficción* en obras como *Crónica de piedra* (Tirana, 1971) o *El ocaso de los dioses de la estepa* (Tirana, 1978), y para ahondar en ellas he necesitado recurrir a las conclusiones de Manuel Alberca⁴³ sobre el género autobiográfico y la ficción en su obra *El pacto ambiguo* (Madrid, 2007). Sin embargo, en otras novelas la narración se presenta con varios prismas y erizada de aristas, confluyente desde diferentes planos que presentaban una gran dificultad en el momento de aplicar las herramientas metodológicas. Como ya he comentado anteriormente, tuve que plantearme un análisis desde la teoría de los *no lugares* de Marc Augé para interpretar algunos textos de gran complejidad, tales como *El accidente* (París, 2008), puesto sobre la pista para aplicar tal metodología gracias al Trabajo de Fin de Máster de Roberto Gómez Martínez sobre esta última novela.⁴⁴

Al planteamiento, entonces, de si para este tipo de obras no existirían plantillas de aplicación más acordes con los aspectos de modernidad o *sobremodernidad augiana* actual, me respondió el hallazgo de sendos trabajos de Manuel García Viñó⁴⁵: *La novela*

⁴⁰ Oviedo, 1930. Filóloga, catedrática de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada. Es autora de más de una treintena de libros y doscientos cincuenta artículos.

⁴¹ Nacida en 1975.

⁴² Nacido en Orense, es profesor de Teoría de la Literatura en la Universidad Complutense de Madrid. Sus investigaciones destacan en el campo del relato.

⁴³ Enseña en la Universidad de Málaga y ha sido profesor invitado de las de Toulouse, Tours, Paris XIII y Libre de Bruselas. Como investigador, participa en los proyectos de la Unidad de Estudios Biográficos de la Universidad de Barcelona desde su creación. Se ha especializado en estudios del género de la autoficción.

⁴⁴ Gómez Martínez, Roberto: (2013) *Simbologías del espacio y del tiempo de la nueva Albania en El accidente de Ismaíl Kadaré*. TFM Máster en Estudios Literarios. Madrid. Universidad Complutense. Facultad de Filología. Directores, Aurora Conde Muñoz y Francisco Javier Juez Gálvez.

⁴⁵ Sevilla, 1928-Madrid, 2013. Escritor y periodista, destacó en sus polémicas labores como crítico literario que le costaron no pocos enfrentamientos y censuras al atacar al *establishment* completo del sistema editorial español, desde los autores, las editoriales, la crítica, los suplementos literarios... Todo fue poco

relativista y cuántica. Materiales para la construcción de una teoría aplicable a otras artes (Madrid, 1995) y *Teoría de la novela* (Barcelona, 2005). En ellos, su autor aboga por diferenciar dos estados de la novela. Una novela clásica o *newtoniana* que ha periclitado dejando paso a lo que denomina como *novela cuántica*⁴⁶. Indudablemente, muchas de las características que García Viñó enumera, o que su *novela cuántica* debe poseer, son coincidentes con ciertos aspectos del *género* kadariano (o tal vez, desde su *explosión cuántica* en la obra *Spiritus*, lo que denomino como *género kadariano* sea una consecuencia de la *novela cuántica*).

Así, basándose en que la realidad no es aquello que los sentidos nos dictan, ya que el universo no se mueve ni obedece en función de las leyes de un determinismo newtoniano sino en función del principio de indeterminación, la concepción cuántica universal marcará de forma determinante la manera de ofrecer la realidad mediante el empleo del tiempo y del espacio puestos en perspectiva relativa. Espacio y tiempo se diluyen, comparten el mismo lugar, corren mezclados para dar lugar a nuevos sucesos temporales en la concepción de la novela moderna. Con la desaparición del tratamiento *clásico* del espacio y del tiempo se darán lugar a otros fenómenos temporales que, incluso, sitúan a las novelas en un nuevo paradigma literario.⁴⁷

Además, en esta nueva *novela cuántica* la concepción del personaje se ha visto alterada gracias al perspectivismo y a la reconcepción o recreación de lo espacio-temporal. En la *novela cuántica* ya no aparece un personaje central al estilo clásico, ni obedece a premisas prototípicas, ya no se puede designar a un personaje central como protagonista del fluido novelístico, sino que ha sufrido una mutación para integrarse como una pieza más en el engranaje narrativo, para colocarse al servicio del mecanismo narrativo-literario en conjunto. A diferencia que en la novela *clásica* –en ella el argumento y la trama obedecen a la lógica– en la *cuántica* los parámetros espaciales y

para el azote crítico de García Viñó, lanzado desde su página de Internet *La Fiera Literaria* –antes de saltar a la red fue censurada en el diario *La Razón* por atacar a editoriales del grupo–. Tras la polvareda, García Viñó ha dejado decenas de libros y estudios, y algunas teorías sobre la novela realmente interesantes.

⁴⁶ Aunque no he encontrado este término escrito con la letra “q” en el diccionario de la RAE, así lo decide García Viñó. Por tanto, y desde este momento, dado que me ciño a su modelo, cuando me refiera a la *novela cuántica* será utilizando esa grafía. No así cuando me refiera a lo “cuántico” como la cualidad de la física o en relación con el tratamiento del espacio y del tiempo desde esa peculiar perspectiva, entonces seguiré conservando la “ce”.

⁴⁷ A tal efecto, comparto la opinión del profesor Ángel García Galiano a este respecto (comentada en una de sus clases de Máster de Estudios Literarios correspondiente a la asignatura *Transformación y transgresión de los Géneros Literarios*) y me permito proponer como ejemplo de *novela cuántica* que transforma desde ese punto de vista la perspectiva del espacio-tiempo, y se instala en un nuevo paradigma, *Matadero Cinco* (Nueva York, 1969), de Kurt Vonneguth (Indianápolis, 1922-Nueva York, 2007).

temporales se atienen a la peculiar estructura lógica del autor que puede, así, alumbrar ilimitadas variaciones de un acontecimiento. Todo el eje narrativo se supedita a la interpretación subjetiva y también, por ello, a las dudas, porque los sucesos y el devenir de los personajes se presentan ahora como puntos en el marco de lo espacio-temporal. Este recurso de reinterpretación genera la gran peculiaridad y particularidad de esta *nueva novela*: pasado y futuro son tan reales y *presentes* como el presente propiamente dicho. Se ha dinamitado el espacio-tiempo clásico, se ha reconcebido como un *espaciotiempo* mucho más interesante. Una obra ejemplar para mí, que se define por estas características y, además, define las características mismas en sí, es *Austerlitz*⁴⁸ (Múnich, 2001) de W. G. Sebald⁴⁹ e, indudablemente, todas estas claves se encuentran en los diferentes textos de Kadaré, lo que convierte algunas de sus obras, particularmente la producción contemporánea final, en *novelas cuánticas*, lo que me permite su aproximación y análisis desde este punto de vista.

Como complemento a esta *visión de novela cuántica* proporcionada por García Viñó, he contado con el texto de Gregorio Morales⁵⁰ titulado *El cadáver de Balzac: Una visión cuántica de la literatura y el Arte* (Alicante, 1998), donde se proporciona una visión general de la teoría, así como una aplicación más amplia, no solo constreñida al ámbito literario. La teoría cuántica propone una nueva estética que

“parte del hecho de que la realidad no sólo no se agota en las apariencias, sino que puede conculcar las leyes que consideremos sensatas; el mundo continúa más allá de donde hasta ahora lo habíamos creído y lo hace de forma no familiar, vulnerando el espacio, el tiempo y la causalidad”
(Morales, 1998: 16).

La aplicación de esta nueva estética a la literatura, donde los materiales de trabajo del escritor son, básicamente, el tratamiento del tiempo y del espacio, parte más de una necesidad del avance científico técnico que de un mero modismo, aunque, para ofrecer el

⁴⁸ *Austerlitz*, que, sin lugar a dudas, además, fija el género de la *autoficción*.

⁴⁹ Wertach, (Baviera, Alemania), 1944-Norfolk (Reino Unido), 2001. Profesor de Literatura y de Escritura Creativa es una de las plumas más deslumbrantes de finales de Siglo XX. Experimentó una literatura híbrida, con mezcla de recuerdos autobiográficos, ficción, realidad, fotografías, que se centran en las situaciones trágicas humanas creando un clima de ensimismamiento de gran densidad y complejidad.

⁵⁰ Granada, 1952. Novelista y poeta, es uno de los principales representantes de la corriente denominada como *estética cuántica*.

justo contrapunto, no puedo dejar de citar la obra de Alan Sokal⁵¹ y Jean Bricmont⁵² con el significativo título *Imposturas intelectuales* (Londres, 1998), en donde ofrecen su propia y particular lectura e interpretación de la aplicación de ciertas ciencias a las artes, entre ellas la física cuántica, concluyendo que muchas veces se toman estas teorías como un paraguas en donde refugiarse para, finalmente, no aportar nada novedoso.

Tras los pormenorizados análisis de las obras de Kadaré que llevo a cabo en la presente tesis, después de minuciosos estudios del tratamiento del espacio y del tiempo, determino en que novelas aparece una *voluntad cuántica*, en cuales no tanto, y aquellas que lo son por completo. Especialmente *cuánticas* serán las producidas por el autor durante la última fase de su trayectoria, tras la explosión literaria de *Spiritus*.

Sin embargo, aparte de la *necesidad* cuántica, para otros textos, como por ejemplo *El Palacio de los sueños*, se deben aplicar además, necesariamente, otras perspectivas distintas: una de las *plantillas* que he utilizado para mi estudio de este texto, que además vuelvo a emplear para *limar* ciertos aspectos de *La cena equivocada* en su dimensión balcánica, pertenece al análisis de las características de la literatura centroeuropea, realizada por el filósofo Václav Bělohradský⁵³ en su ensayo *La vida como problema político* (Milán, 1980). Su teoría es que la naturaleza del Imperio Austrohúngaro ha sido tan particular y peculiar, que ha calado muy hondo en el comportamiento y, sobre todo, en el pensamiento político y cultural de los ciudadanos de la *Mitteleuropa*, hasta el punto de que una serie de conductas han sido extrapolables a la literatura, expresión, por otro lado, que emana de lo más hondo del espíritu humano y que, como tal, puede ser analizada desde esa perspectiva. Albania no se ubica en ese terreno de la *Mitteleuropa*, desde luego, ni nunca lo ha estado —es un país mediterráneo y balcánico— pero sí que ha pertenecido a un Imperio como el otomano, con ciertos puntos de aproximación con el Austrohúngaro y, después, con el Estado comunista.

Bělohradský encuentra similitudes entre las diferentes literaturas centroeuropeas: una incapacidad para terminar la obra literaria, para darle conclusión; una especie de *huida hacia la ley* seguida de una conciencia casi enfermiza de *ultralegalismo*, todo ello adobado con una obsesión por el uniforme y el burocratismo; un humorismo pasado de

⁵¹ Nacido en los Estados Unidos en 1955, es profesor de física en la Universidad de Nueva York y de matemáticas en Londres. Adquirió gran notoriedad en 1996 gracias al llamado “asunto Sokal”, consistente en colocar en una revista posmoderna prestigiosa un artículo presuntamente científico que era un fiasco. Desde ello, derivó el libro *Imposturas intelectuales*.

⁵² Nacido en 1952, es un físico y teórico belga, profesor de la Universidad de Lovaina.

⁵³ Praga, 1944. Filósofo y sociólogo, es profesor en la Universidad de Trieste.

vueltas, con toques existenciales que desembocan en lo grotesco y que entronca directamente con las estructuras más recalcitrantes del Imperio Austrohúngaro, que cimentó su ingente territorio, y la administración de la muchedumbre de sus pueblos, sobre estas premisas. Unas premisas que luego han repercutido en la literatura y cristalizado en ella. De esta manera, también puedo establecer una suerte de vasos comunicantes entre el Imperio Austrohúngaro y el Estado totalitario del Partido Comunista, y con la producción de la novela albanesa y con el propio Kadaré, como contaminado en la confluencia de esta tradición centroeuropea trasvasada a lo balcánico, cuyas características y rasgos apuntados por Bělohradský se pueden rastrear en algunos de sus textos. Albania, pese a aparecer como un país del Mediterráneo, se ha visto, dada su peculiar condición geopolítica, intoxicada por ciertas dentelladas políticas del Imperio Austrohúngaro, y tal vez se puedan establecer, además, ciertas similitudes burocrático-políticas entre la arquitectura del Imperio Central y del Imperio Otomano, sistema al que pertenecieron los albaneses durante cientos de años... y por supuesto con ciertos aspectos del bloque soviético.

Esta relación que establezco de Kadaré con la literatura de Centroeuropa viene marcada, fundamentalmente, por la lectura kafkiana que puede derivarse de ciertos aspectos de su obra, autor con el que alberga coincidencias en lo temático y en la puesta en escena de determinadas narraciones. Si puede considerarse la creación literaria de Franz Kafka un claro ejemplo de cómo su literatura se nutre de estas características de la novela centroeuropea enumeradas por Bělohradský –en las obras *La transformación*, *El proceso* y *El castillo*– entonces, estas mismas premisas son aplicables a determinada parte de la producción de Kadaré. Y los ecos de otros autores que Bělohradský emplea en su estudio también se encuentran albergados en los intertextos kadarianos, como lo son Hermann Broch⁵⁴, Milan Kundera, Joseph Roth⁵⁵ y Robert Musil: de hecho, y como ejemplo de la importancia de Musil y Kafka en la creación de estas características

⁵⁴ Viena, 1886-New Haven (Estados Unidos), 1951. Novelista, ensayista, dramaturgo y filósofo. Su obra, una narrativa psicológica caracterizada por una gran densidad producto de su morosidad introspectiva. Con *La muerte de Virgilio* (Nueva York, 1945), alcanzó una de las cotas más altas en la novela del Siglo XX.

⁵⁵ Brody (Imperio Austrohúngaro), 1894-París, 1939. Periodista y novelista considerado como austriaco, ha dejado numerosísimas novelas y también crónicas, y una extensa correspondencia con otros escritores importantes de la época. De estilo rápido y directo, siempre atento a las costumbres y tradiciones judías a las que pertenecía, y ferviente defensor del Imperio Austrohúngaro y de la Monarquía de los Habsburgo. Entre su legado quedan novelas inolvidables para los lectores, como lo son *Hotel Savoy* (Frankfurt, 1924), *Job* (Weimar, 1930), *La Marcha Radetzky* (Berlín, 1932), *La Cripta de los Capuchinos* (Bilthoven, 1938), *La leyenda del Santo Bebedor* (Ámsterdam, 1939) o *El leviatán* (Ámsterdam, 1940), todas ellas obras clave para comprender el proceso de descomposición histórico del Imperio Austrohúngaro, la entrada en la “modernidad”, y la barbarie del siglo XX. Su mayor reconocimiento le ha venido de forma póstuma.

comunes a la literatura de la *Mitteleuropa*, son las contribuciones de sendos adjetivos, *lo kafkiano* y *lo kakánico*, para definir situaciones y comportamientos típicamente austrohúngaros, es decir, plenamente centroeuropeos, a los que es obligado añadir, ahora, *lo kadariano* o incluso esa región literaria de emanación cultural, la *Kadaria*⁵⁶, que conjura la hibridación entre lo kafkiano relacionado con lo archivístico y lo kakánico relacionado con lo burocrático, en donde imperan rasgos comunes referentes al uniforme y a lo grotesco, y en donde se pervierten a la manera comunista el ultralegalismo y la huída hacia la ley⁵⁷.

Esta *Kadaria* viene definida por Gabriel Gómez López⁵⁸ como *Albania*, delimitada de la siguiente forma:

“tal es la propuesta de Kadaré: convertir en mito la historia de Albania, fijarla para la posteridad a la manera de los bardos. Nos remite al pasado de su tierra, a sus leyendas y su relación con el presente, lo que le proporciona andamiaje a sus novelas, cada una de las cuales forma un enorme fresco desde los ilirios hasta nuestros días y a la que llamaremos La Albaniada”.

Y abundando en esa *Kadaria* delimitada por Eric Faye:⁵⁹

“La Kadaria es un territorio invernado donde los refugiados son hombres inadaptados al verano (...) La Kadaria es un país totalmente independiente, pero no vive en la autarquía; existen interconexiones entre la obra del escritor albanés y la literatura universal, especialmente con la antigua Grecia” (1991b: 63-74).⁶⁰

Albania, en tanto que aún una mezcla de conflictos culturales balcánicos, no escapa a estas características comunes que expone Bělohradský. Además, y a través de

⁵⁶ Denominación creada por el novelista, ensayista, crítico y editor francés Eric Faye (Limoges, 1963) para denominar el cronotopo kadariano y que define como “un continente literario” (1991b: 10).

⁵⁷ Una perversión en donde la subjetividad hace legal aquello que es “lo ilegal” y en donde los crímenes y las políticas delictivas se subvierten en políticas legales apoyadas por el pensamiento único totalitario.

⁵⁸ En su artículo (1999) “La Albaniada de Ismail Kadaré” en *La jornada semanal*. [En línea]. México, Universidad Autónoma de México, 13 de junio [último acceso 2 de marzo de 2015]. Véase en la Parte V de Anexos, el epígrafe 15. 3: “Estudios sobre la obra de Kadaré”.

⁵⁹ Y concluye Moisés Mori a este respecto de la *Kadaria* formulada por Faye: “Son los cruces entre realidad y ficción, entre la crónica y la novela, entre las capas de ese universo ideado por Ismail Kadaré, la Kadaria de que habla Faye” (Mori, 2006: 16). Y con el término *Kadaria*, acuñado por el francés para referirse a ese mundo híbrido y extraño, el del peculiar *realismo mágico balcánico* que ha construido Kadaré en sus novelas, se emparenta al albanés con la kakánia musulmana, lo kafkiano e, incluso, con lo dantiano.

⁶⁰ La traducción del francés es mía. Desde este momento, mientras no se indique lo contrario, todas las traducciones del francés serán mías.

esas características de la particular literatura centroeuropea, Bělohradský puede componer una teoría sobre el estado totalitario que ya se apuntaba en el Imperio Austrohúngaro y que venía demostrada por ciertos comportamientos alienantes con sus súbditos, por ejemplo, y que me resulta muy útil para entroncarla con la novela de las dictaduras de izquierdas, de los totalitarismos; una teoría que es un alegato antitotalitario por encima de cualquier otra consideración, más aún cuando en su exposición Bělohradský aúna la *teoría del Kitsch* y la idea de la *banalidad del mal* ambas apuntaladas por Hannah Arendt⁶¹ en el texto *Eichmann en Jerusalén* (Nueva York, 1961), que son un referente continuado, también, en la obra de Kadaré.

Tomaré como ejemplo de todo lo anteriormente enunciado la obra *El Palacio de los sueños* y que presenta –como la casi totalidad de la obra kadariana–, además de la lectura en clave kafkiana, una *lanzadera comparativa externa* que permite otras perspectivas: es una novela que podría responder a cierto patrón de novela histórica, pero con un subtexto dantiano⁶², que tiene como trasfondo la *Divina Comedia*, más concretamente su *Infierno*, en particular su topografía infernal circular, con una disposición del Palacio, o de las oficinas, secciones y subsecciones del Palacio, en círculos o *bolgias* en donde también vagan sus penitentes y sus *funcionarios infernales*. Mark-Alem, el protagonista, realizará todo un viaje hacia la oscuridad, penetrando en lo más profundo del Palacio, en un particular descenso a los Infiernos burocráticos y del absurdo, que también entronca el texto con *El proceso* y *El castillo* de Kafka, y con algunos de los más notables relatos de Borges: *La biblioteca de Babel* (Buenos Aires, 1942), *El jardín de los sederos que se bifurcan* (Buenos Aires, 1941)...⁶³

Todo este *sinsentido* laberíntico (una característica importante de la *novelística de fractales*) no esconde sino una crítica al Estado de Enver Hoxha, circunstancia que colocó en una incómoda situación a su autor. El Imperio Otomano reflejado en la obra es extrapolable a la Albania del momento, la ciudad intuida en el texto, una especie de Estambul ministerial, a la Tirana de entonces, y los personajes, visires y funcionarios, a los politicastros de la época. El universo de Kafka y Borges, los Infiernos de Dante, y una novela en clave, son las formas con las que, más adelante, confrontaré este texto particular

⁶¹ Hannover, 1906-Nueva York, 1975. Filósofa de origen judío, siempre se mostró muy sensible con los aspectos políticos y morales que atañen a los Estados y las actuaciones de sus representantes, en concreto aquellas que llevan a una situación de dominio total sobre el ciudadano.

⁶² No se debe olvidar que Dante fue una víctima de los conflictos de la política de su época.

⁶³ Ambos relatos se incluyen en *Ficciones*.

de Kadaré, apoyado en el estudio de Moisés Mori⁶⁴: *Voces de Albania. Lectura en falso de Ismaíl Kadaré* (Madrid, 2006), primera aproximación realizada en español a la obra de Kadaré, si exceptuamos los prólogos e introducciones que se agregan a algunas ediciones críticas de algunas de sus novelas (como es el caso de *El Palacio*).

En este sentido, me ha resultado de inestimable ayuda el haber podido consultar la única tesis doctoral⁶⁵ que, hasta la fecha, se ha elaborado en España sobre el escritor albanés. Realizada por Tal Levy⁶⁶ y dirigida por Enric Sullá Álvarez,⁶⁷ fue leída en Barcelona (6/09/2007), y se ha mostrado como una interesantísima fuente de referencias e información aunque, en algunos casos, no comparta del todo esa intención de enfocar *casi exclusivamente* las estructuras de las obras de Kadaré en la novela negra y buscar el sentido de su creación pivotando sobre el dato del misterio oculto o, como de hecho se titula el trabajo, en *el misterio entramado* que palpita en las narraciones. Evidentemente, yo realizo en la presente tesis una de mis clasificaciones de la obra narrativa de Kadaré publicada en español en función de la mayor o menor resolución de los misterios en sus obras y la forma en que eso impacta en la destrucción o consolidación del *horizonte de expectativas* de los lectores, por lo que reconozco que el misterio tiene un gran peso específico en la narrativa del escritor albanés, pero no es lo único, *lo exclusivo*, como creo que quedará demostrado con mis sucesivos y variados análisis desde diferentes perspectivas.

Una de esas perspectivas consiste en entender la obra de Kadaré a la vez como *insertada* y *producto* por la fuerza de la sociedad en la que trata de desarrollarse, un Estado totalitario, lo que me ha llevado, también, al acercamiento desde el punto de vista de la Sociología de la Literatura, entendida como una parte de los elementos que constituyen la Teoría de la Recepción, desde cuya estética, como ya he anunciado, propongo análisis y clasificación de la obra del albanés. En ese sentido, el de la Sociología de la Literatura, he tenido en cuenta que al abordar la obra producida en el Estado

⁶⁴ Cangas de Onís (Asturias), 1950. Es profesor de Lengua y Literatura, crítico literario y escritor. Aunque siempre se ha dedicado a la poesía, tuvo que esperar al año 2013 para iniciarse en la publicación de un poemario.

⁶⁵ *Ismaíl Kadaré: un misterio entramado*. Universidad Autónoma de Barcelona. Véase el epígrafe 15.3: “Estudios sobre la obra de Kadaré”.

⁶⁶ Ante la escasa información de la que dispongo de la autora de la tesis, solo puedo asegurar que ha trabajado durante una época en Caracas como periodista para la prensa, en ediciones de *El nacional*, tal y como demuestran numerosos artículos y entrevistas con su firma en Internet.

⁶⁷ Barcelona, 1950. Filólogo y escritor, es catedrático de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada en la Universidad Autónoma de Barcelona.

totalitario, con mayor motivo que nunca, son determinantes, como afirma Luis Acosta Gómez⁶⁸,

“las relaciones que tienen lugar entre la literatura y la sociedad que las produce, y de los condicionamientos que determinan esas relaciones” (1989: 31).

Y siendo más exactos, la Sociología de la Literatura imbricada en la *Estética de la Recepción* nos permite

“el estudio de las relaciones que tienen lugar entre la obra literaria y los lectores que acceden a la lectura de la misma, poniendo el acento, según casos y sociólogos de la literatura, unas veces en los aspectos sociales que rodean el *surgimiento* de la obra, otras en su manera de *propagación*, otras en la de acceso al público y otras en la *influencia* y efectos producidos o en el público o lector” (32).

Sobra decir que todos ellos son factores determinantes y complejos en una obra creada en el seno de un fuerte sistema censor y represor, auto controlado y auto reprimido, donde los conceptos de “surgimiento”, “propagación”, “público” e “influencia” se cargan de interrogantes y complejidades. Porque si el nacimiento y propagación de una obra literaria, así como la recepción que obtiene por parte del público, está sujeta a unas leyes de mercado, en concreto el mercado editorial en la sociedad de consumo capitalista y occidental, estos conceptos y leyes son radicalmente distintos a los que encontramos en el seno de un sistema totalitario, hasta el punto de cargarse de sentidos y significados completamente opuestos.

Recordando el estudio de Víctor Klemperer⁶⁹ sobre la perversión de los lenguajes bajo los sistemas totalitarios,⁷⁰ hay que detenerse en el detalle de que las palabras bajo un régimen totalitario van mudando su significado, hasta transmutarse en algo completamente alejado de lo que significaban en su origen. Como ejemplo, nos valen ahora algunas palabras utilizadas en la política general del Tercer Reich como “reasentamiento”, “evacuación” o “solución final” y “tratamiento especial” que,

⁶⁸ 1944. Catedrático de Filología Alemana en la Universidad Complutense de Madrid.

⁶⁹ Landsberg an der Warthe (actualmente Polonia)-Dresde, 1960. Fue escritor y filólogo, periodista y profesor universitario de lengua alemana. Son muy importantes sus diarios escritos durante el periodo del Tercer Reich, una fuente fundamental para comprender la Alemania de esa época.

⁷⁰ LTI: *La lengua del Tercer Reich. Apuntes de un filólogo* (Leipzig, 1947). Véase “Bibliografía general y de referencia”.

empleadas como grandes eufemismos, al final terminaron significando aquello que deseaban ocultar: genocidio y asesinato.

De igual forma, durante el régimen estalinista, muchos términos se vaciaron por completo de su significado real, sometidos al desgaste de una utilización hasta la náusea, como era el caso del término “autocrítica” o “reeducación”, produciéndose en estos lenguajes un proceso de desnaturalización de la lengua. Como indica Donald Rayfield⁷¹ en *Stalin y los verdugos* (Nueva York, 2002), a principios de la década de los años treinta en la URSS la censura había prohibido que los campesinos llamaran a sus cerdos y vacas con nombres como “comisario”, “Pravda”, “proletario”, “diputado”, “caníbal”, “judío”, y un largo etcétera. Como, evidentemente, muchos de los animales obedecían exclusivamente a alguno de esos nombres, el órgano encargado de censurar, el *Glavlit*, buscó una serie de sustitutos que fueran fonéticamente similares. Eso produjo el sorprendente cambio de nombres al estilo que “anestésico”, sustituía a “comisario” o “canalla” a “Pravda” por chocarreras similitudes fonéticas. En cuentos populares donde el protagonista debía elegir entre un camino “a la izquierda” y otro que iba “a la derecha”, se cambiaban las direcciones por “recto” y “diagonal” (Rayfield, 2002: 269). Las erratas fueron declaradas como “incursiones de la clase enemiga” y un autor, o un linotipista, podía morir por una letra mal puesta que alterase todo el significado; además,

“una troika de semianalfabetos compuesta por censores, propagandistas y hombres del OGPU visitó todas las bibliotecas públicas y retiró en torno al cincuenta por ciento de los libros, incluidos muchos clásicos de la mayor relevancia. La poesía (...) fue devastada” (270).

De igual forma, entonces, la *propagación* de una obra literaria en el ámbito totalitario puede significar completamente lo contrario: su completo silencio, que hace de la ausencia de esa novela, del hueco que deja, un espacio atronador que no ocuparía y conseguiría de haber sido publicada. Y sus copias a mano, *piratas* o en *samizdat*, son realidades de *propagación* muy distintas de las de una novela publicada y publicitada dentro del mercado libre capitalista, y sometida a sus leyes peculiares. Similares problemas presentan los términos *público* o *influencia*, cargados de distintos significados en el *mundo totalitario* de los que esos términos transportan en sus realidades totalitarias.

⁷¹ Oxford, 1942. Catedrático emérito de ruso y georgiano de la Universidad de Londres.

Como afirma Michael Burleigh⁷² en su obra *El Tercer Reich* (Londres, 2000), al referirse a la utilización de determinados términos por los miembros del sistema totalitario:

“Apropiándose el lenguaje moral de sus adversarios y dándole la vuelta, palabras como *deber*, *liberación*, *piedad* y *sacrificio* brotaban de la lengua de unos individuos para los que la compasión, humanidad o piedad eran anatema, parte de un orden moral liberal o cristiano que pretendían conscientemente reemplazar” (2002: 398).

Para la Sociología de la Literatura es un asunto capital –además de los aspectos sociales que rodean el *surgimiento* de una obra y las circunstancias de su *propagación*⁷³– el acceso del *público* a la obra y cómo influye dicha obra sobre sus lectores. De este punto, el más importante para la *Estética de la recepción*, deriva un aspecto clave en una de las clasificaciones de Kadaré que presento, el del llamado *horizonte de expectativas* y lo que Hans-Robert Jauss⁷⁴ califica como *transformación de horizonte*.

Como autor de esta tesis doctoral, debo reconocer que ha sido del todo lamentable no haber conseguido una entrevista personal con Ismaíl Kadaré: todas aquellas personas con quienes intenté contactar y que le servían de filtro, se mostraron impermeables. Una lástima, porque el testimonio de primera mano del propio autor estudiado, sin duda, daría luz y un mayor apoyo al trabajo de análisis de su obra. De una manera que todavía me resulta algo incomprensible, el entusiasmo con el que se ha recibido esta tesis doctoral en el ámbito que rodea al autor ha sido nulo. En primer lugar, el desinterés de la editorial que edita a Kadaré en España, Alianza, con cuyos agentes, representantes y coordinadores de prensa, nunca he podido contar en ningún aspecto. El argumento de que ellos no controlaban la agenda de su editado, ni tenían forma alguna de ponernos en contacto, fue el muro infranqueable para acceder a proponer mayores cuestiones.

⁷² Londres, 1955. Escritor e historiador británico, profesor en diferentes universidades estadounidenses.

⁷³ En este sentido de la *propagación* de la obra literaria, Robert Escarpit (Saint Macaire –Francia–, 1918-Langón –Francia–, 2000) es uno de los autores que más concretamente determinan los aspectos cruciales del estudio sociológico asociado a este aspecto, en su obra *Sociología de la literatura* (París, 1958). Como escritor posee una abundante bibliografía, pero en el ámbito hispano es conocido por su tarea de sociólogo de la Literatura.

⁷⁴ Göppingen (Alemania), 1921-Constanza (Alemania), 1997. Académico alemán que destaca, además de por su desarrollo de la *Teoría de la recepción literaria*, por sus estudios sobre literatura francesa. Junto a otros cuatro profesores conformó la conocida como *Escuela de Constanza*, conocida por sus estudios literarios que tenían en cuenta al lector como parte de la obra literaria.

Así mismo, decepcionante, ha sido el frustrado intento de concertar una entrevista con Bashkim Shehu⁷⁵. Se trata de un personaje importante si queremos tratar, aunque sea tangencialmente, con Ismaíl Kadaré, así como dar luz a algunos aspectos de su obra. Bashkim Shehu, escritor albanés afincado en Barcelona, es más que todo eso: es el hijo del líder político albanés Mehmet Shehu⁷⁶, primer ministro y mano derecha de Enver Hoxha, postulado como sucesor del tirano al frente del país hasta que el propio Hoxha lo acusó de ser un espía de los yugoslavos y, más tarde, con el cargo de *poliagente*, se concluyó que espiaba a dos bandas, para Estados Unidos y los soviéticos.

Al menos en dos ocasiones, Kadaré se centra en este episodio oscuro de la historia política de Albania. De una forma indirecta lo hará en *El Palacio de los sueños*, y lo abordará como el eje de la trama central narrativa en *El sucesor* (Tirana, 2003). De hecho, en la primera novela el autor tomará un elevado riesgo político al coincidir los acontecimientos narrados con parte de la purga llevada a cargo por Hoxha –y resultar esas componendas más que reconocibles en el texto. De ahí que hubiera sido, si cabe, aún más interesante el haber podido entrevistarme con Bashkim Shehu. Tristemente, nunca tuvo ocasión ni oportunidad para reunirse conmigo –de nuevo se argumentó la tan socorrida imposibilidad de agendas– por mucho que le insistí en varias ocasiones, incluso habiéndome desplazado a Barcelona. Así mismo, y aun uniéndole la amistad con Kadaré, nunca se dispuso a mediar en el asunto con una llamada telefónica o un correo electrónico dirigido al escritor objeto de mi estudio y con el que tal vez pudiera allanárseme el camino.

Finalmente, aún cargado de esperanzas, y tras una batalla en la que empleé gran parte de mi tiempo y de mis recursos económicos, pude verme por unos instantes con el propio Ismaíl Kadaré. El encuentro sucedió en Bilbao, en el marco de la entrega del premio BBK-La risa 2012, acontecimiento que se solapaba con la publicación de la que

⁷⁵ Tirana, 1955. Shehu fue acogido en 1997 por el Parlamento Internacional de Escritores de Barcelona en el marco del programa Ciudades Refugio. Radicado en esa ciudad, se ha convertido en asesor del CCCB. Ha publicado varios textos, entre ellos una entrevista con Kadaré y las novelas *El último viaje de Ago Ymeri* (Pristina, 1995) y *Confesión junto a una tumba vacía* (Pristina, 1997) –donde da su versión autobiográfica de la purga sufrida por la familia en el seno del régimen de Hoxha–.

⁷⁶ Çorrush (Albania), 1913-Tirana, 1981. Hasta la fecha sigue sin aclararse si fue asesinado o se suicidó, aunque ciertas pruebas hagan pensar más en el crimen político. Shehu luchó en la Guerra Civil española, en el seno de las Brigadas Internacionales, y a su regreso se alistó en el movimiento partisano que dirigía Enver Hoxha. En la nueva Albania ocupó el puesto de Ministro de Interior y, después, Presidente, controlando la *Segurimi*, la policía política del régimen. Era partidario de la línea dura, lo que le llevó a ser Ministro de Defensa y se postulaba claramente como el sucesor de Hoxha hasta que los deseos del dictador viraron en beneficio de Ramiz Alia (Shkodra –Albania–, 1925-Tirana, 2011) y se produjo su caída en desgracia.

era, hasta la fecha, su postrera novela traducida al español, *Réquiem por Linda B.* (Tirana, 2009). Para el acto, la gestora cultural Carmen Posadas⁷⁷ conversó en francés (asistidos por traducción simultánea) con Ismaíl Kadaré por un periodo de aproximadamente una hora. La charla giró en derredor de la novela *Réquiem*, aunque también se atendieron algunos aspectos generales de su obra, como su relación con los Estados totalitarios y la denuncia que de ellos llevaba a cabo en sus obras.

Dado que no conseguí ayuda alguna por parte de la editorial, me vi obligado a guardar la nutrida cola de personas que esperaban a que un bien dispuesto Kadaré les firmara un ejemplar de sus libros, y al llegarme el turno le pude plantear apresuradamente, en mi burdo francés, objetivos e intenciones de que nos viéramos en una entrevista a propósito de la tesis doctoral que estaba realizando sobre su obra. Como respuesta obtuve su correo electrónico, que realmente pertenece a su mujer Helena⁷⁸, dado que ella es quien establece un filtro sobre quiénes deben y quienes no deben aproximarse a su marido. De esta manera, todos los correos que envié a esa dirección con la propuesta de sostener un encuentro en París fueron contestados con el silencio, y mi intentona de completar esta tesis con una entrevista con el propio autor, comentando algunos de los aspectos estudiados y pudiendo contrastar mis conclusiones más relevantes, quedó definitivamente abortada.

La circunstancia más triste de todas, es que tampoco he podido contar con el apoyo del traductor que, durante años, se encargó de verter al castellano los textos y novelas de Kadaré. Ramón Sánchez Lizarralde falleció en 2011, quedando silenciada trágicamente una voz que habría resultado de primera importancia a la hora de poder contrastar este trabajo. De igual forma, tampoco he conseguido ponerme en contacto con su mujer, María Esperanza Roces González⁷⁹, y que aparece como co-traductora junto a su marido en las

⁷⁷ Montevideo, 1953. Presentadora de televisión, firma varios libros infantiles; gracias al impacto mediático de su fama, dio el salto al negocio editorial del *best-seller*, que se encargó de alimentar con numerosas apariciones en la *prensa rosa*, que multiplicaron lo exitoso de sus artefactos culturales en la mesa de los más vendidos.

⁷⁸ Fier (Albania), 1943. Helena Gusi, periodista y publicista, es autora de numerosos relatos y de la primera novela publicada por una mujer en la historia de la literatura albanesa, titulada *Një lindje e vështirë*, y que podría traducirse como *Un parto difícil* (Tirana, 1970). Obviamente, gran parte de la fama actual le viene por ser la mujer de Ismaíl Kadaré. Sin embargo, enmarcada por algunos críticos en la posmodernidad literaria, Helena, a raíz de trasladarse con su marido a París, consiguió ir reeditando otras obras que había publicado inicialmente en Albania. Así, *Një grua nga Tirana* o *Una mujer de Tirana* (Tirana, 1981), fue republicada y traducida al francés. Después, gracias a este repunte en el éxito y apoyada en la renovada fama de su marido, en 2002 pudo publicar de nuevo *Bashkëshortët* (*Los cónyuges*). Todo ello ha culminado con la publicación de la biografía *Kohë e pamjaftueshme*, *Tiempo insuficiente* (Tirana, 2011).

⁷⁹ Langreo (Asturias), 1952. Locutora y redactora para las emisoras de español en Radio Tirana entre 1980 y 1984, trabaja como correctora de estilo y traductora para diversas editoriales desde el año 1990.

últimas obras de Kadaré editadas en España, ni con Moisés Mori, cuyo estudio de la obra de Kadaré ya he citado antes. En todos los casos, las editoriales, las trabas, los filtros y los problemas, superaron la voluntad y el esfuerzo, y colmaron la paciencia de quien estaba realizando la tesis doctoral, y que aún no comprende bien a qué puede deberse semejante cerrazón y desinterés.

Pero no todo fueron rechazos, en dos únicos casos, he recibido la inestimable ayuda: por una parte del director de la única tesis doctoral que se ha realizado en España acerca de la obra de Kadaré –trabajo que ya he mencionado anteriormente–, Enríc Sullá Álvarez, que puso muy amablemente todo de su parte cuando me recibió en Barcelona para facilitarme el trabajo y, por otra, del diplomático español Manuel Montobbio de Balanzó⁸⁰, embajador de España en Albania durante los años 2006 a 2010, conocedor de la obra de Kadaré y que me ayudó y apoyó proporcionándome algunos contactos así como interesantes fuentes de estudio.

El problema de las fuentes y la adquisición de costosos libros en el extranjero representaron un gran problema a la hora de encontrar un soporte bibliográfico para la realización de esta tesis doctoral. En lo referente a las obras de Kadaré publicadas en castellano, algunas de ellas descatalogadas o casi imposibles de encontrar, me he visto en la obligación de adquirirlas en el mercado de segunda mano, y muchas veces a precios de coleccionista. En ese sentido, mis peticiones de ayuda a las editoriales para que contribuyeran proporcionándome los libros que conforman el corpus de estudio, siempre fueron contestadas con silencio. De igual manera se me ha tratado ante la súplica del envío de las últimas novedades publicadas del autor. Aunque afortunadamente ya contaba con una buena biblioteca de Kadaré dado mi interés por el estudio de este autor, me vi en la obligación de buscar aquellos textos de localización dificultosa o descatalogados, pagándolos a precio de rareza bibliográfica.

⁸⁰ Barcelona, 1962. Diplomático español, fue el primer embajador de España en Albania, cargo que ocupó durante el periodo de 2006 a 2010. También destaca como articulista, ensayista y poeta, habiendo publicado una reflexión sobre la transformación política en El Salvador titulada *La metamorfosis de Pulgarcito: transición política y proceso de paz en El Salvador* (Barcelona, 1999), *Salir del callejón del gato. La deconstrucción de Oriente y Occidente y la gobernanza global* (Barcelona, 2008), *Tiempo diplomático* (Barcelona, 2012), y los poemarios *Guía poética de Albania* (Barcelona, 2011) y *Mundo. Una geografía poética* (Barcelona, 2013).

Además, cursé sendas cartas a Robert Elsie⁸¹ y Peter Morgan⁸² en relación a poder obtener a bajo coste ejemplares de sus capitales obras sobre la literatura albanesa y sobre el propio Kadaré, en concreto *Albanian Literature. A short History* (Nueva York, 2005), de Elsie, y *The Writer and the Dictatorship: 1957-1990* (Londres, 2010) de Morgan. Las respuestas, en la misma línea de todas y cada una de las recibidas en relación a cada gestión iniciada con motivo de esta tesis doctoral: el silencio y supongo, tras ese silencio, el desinterés. El resultado, la carísima adquisición de los textos en el extranjero. De igual modo, me he encontrado con semejantes problemas a la hora de poder acceder a recursos en línea en Internet, ponencias, comunicaciones y diferentes trabajos, todos ellos de pago. El intento de colaboración, de una simple conversación, con departamentos o titulares de los derechos, ha sido imposible una y otra vez, con el mutismo como signo reconocible de toda respuesta.

He considerado importante añadir aquí, en el apartado metodológico, el resumen de los esfuerzos organizativos que he llevado a cabo para poder documentar la tesis no sólo con textos de su autor, sino con palabras y declaraciones directas de los implicados, una circunstancia que me ha proporcionado un enorme desgaste y el empleo de un capital económico y de un tiempo preciosos a la hora de afrontar este trabajo. Los resultados se han traducido en una escasa repercusión metodológica y, en todos los casos, amén del enorme impacto pecuniario, en la toma de conciencia de la absoluta soledad, a veces incluso con un halo de indefensión, ante la que me he encontrado a la hora de la realización de semejante esfuerzo, únicamente incondicionalmente apoyado por mis dos tutores. Puedo afirmar que intentar realizar una tesis doctoral sobre literatura albanesa en pleno siglo XXI es abrazar, voluntariamente, la marginalidad cultural: convertirse en el paria de los doctorandos.

El idioma albanés, mi desconocimiento del mismo y los intentos por encontrar alguna forma de poder aproximarme a esta lengua, han resultado igualmente infructuosos y frustrantes. Las opciones de encontrar una persona que pudiera actuar de profesora para enseñarme los fundamentos del idioma (incluso a través de una desmotivada Embajada), como las inasequibles, económicamente hablando, opciones de viajar a Pristina para

⁸¹ Vancouver, 1950. Especialista en asuntos albaneses, es autor de más de treinta libros sobre Albania y su cultura, sobre la que se ha detenido particularmente en su tradición literaria, de la que es un experto, también en su faceta como traductor e investigador. Especialmente notable es su *página web*: <http://www.elsie.de/>, un compendio sobre arte y literatura albaneses.

⁸² 1954. Director del programa de Estudios Europeos de la Universidad de Sídney. Además de sus estudios sobre Ismaíl Kadaré, también se ha ocupado de W. G. Sebald y de determinados campos de la literatura y la historia alemana.

realizar algunos cursos de verano, me han llevado a descartar la, sin duda, importante opción de poder leer a Kadaré en su lengua, o al menos intentar comprenderlo a medio o largo plazo.

Este mismo problema, como me comentó en entrevista personal su director de tesis Enric Sullá, se puso de manifiesto en el proceso metodológico de Tal Levy a la hora de realizar su tesis sobre Kadaré, a quién ya me he referido anteriormente en este apartado. Por tanto, me sumo a las aclaraciones que en su introducción a la tesis dedica a este asunto:

“No hay nada como la lectura en el idioma original, pero frente a una lengua minoritaria, hablada por unos pocos millones de personas y escasamente difundida, la traducción se muestra como un atajo adecuado para llegar a más lectores y superar el aislamiento que conllevaría su ausencia (...) En la mayoría de los casos, la trascendencia de los creadores está supedita a la traducción de sus obras a otras lenguas. Sin ésta, serían impensables galardones como el Man Booker International, que precisamente en su primera edición le fue otorgado a Kadaré (...) John Carey, presidente del jurado, así lo puso de manifiesto al rendir tributo a los traductores en el discurso de entrega del premio (...) Sin desconocer los peligros traslaticios, me sumo a la reivindicación de un uso del que no podemos escapar cotidianamente porque de alguna manera todos somos intérpretes incluso dentro de nuestra misma lengua (...) El propio Kadaré lo ha afirmado al señalar que la traducción forma parte de la vida humana pues se halla presente en cada conversación y sirve de puente entre pensamiento y palabra” (Levy, 2007: 11-12).

A continuación, Levy cita a Claudio Guillén, comparatista de referencia en la presente tesis doctoral, por lo que también traigo aquí tan oportunas palabras: “ninguno traiciona menos que el buen traductor” (Guillén, 1985: 350). En el caso de Kadaré, además, podemos consolarnos, o congratularnos de ello, porque se puede conseguir una uniformidad en el criterio de las traducciones, tan importante, dado que casi la totalidad de sus obras vertidas al castellano lo han sido por parte del mismo hombre, Ramón Sánchez Lizarralde, dándole una cohesión y una posible lectura de las claves de la obra del albanés con la que el español ha sabido conectar a la perfección. Su calidad de traducción, indiscutible, como acredita con el Premio Nacional de Traducción del año 1993 otorgado por *El concierto*.

Principal mérito de Sánchez Lizarralde, privilegio para el lector de Kadaré en español, es que sus traducciones sean realizadas directamente del albanés, a diferencia de las traslaciones que se hacen en otras lenguas, que eligen una retraducción de la edición en francés. El conocimiento de la lengua albanesa en el caso de Sánchez Lizarralde alcanza mucho más allá del mero estudioso o filólogo dado que, tras permanecer cuatro años en Albania trabajando como colaborador del régimen comunista en la sección de lenguas extranjeras, se convirtió en un experto conocedor de la cultura y tradiciones del país. Además de reconocido crítico literario, Sánchez Lizarralde dirigió Ediciones VOSA entre los años 1985 y 1990 –en donde editó⁸³ la monumental *El gran invierno* de Kadaré– y de 1993 a 2001 fue director de la revista *Vasos Comunicantes*, especializada en traducción. Desde 1997 fue profesor asociado en el Máster de Traducción del Instituto de Lenguas Modernas y Traductores de la Universidad Complutense de Madrid. Tal y como él se define, y define su propio periplo vital:

“Un individuo español, temprano resistente al franquismo, viaja a Albania por solidaridad militante, donde vive durante unos años y trabaja para el régimen en asuntos de propaganda. La experiencia lo transforma a él en diversos aspectos pero, además, al regreso y desaparecido el sistema que creyó ayudar, poco a poco lo aprendido le permite o le empuja a convertirse en un puente, en un instrumento de enlace entre dos territorios culturales que hasta entonces prácticamente se ignoraban” (Sánchez Lizarralde citado en Levy, 2007: 23, nt. 2).

En su artículo “La literatura de lengua en lengua”, Sánchez Lizarralde nos da algunas de las claves de lo que significa ser el traductor de varias obras del mismo autor:

“No es lo mismo traducir un solo libro del autor en cuestión que consagrarse de manera continuada a la traducción del conjunto de su obra, como es mi propio caso en relación con Ismaíl Kadaré. No se trata de un mero problema de cantidad, en este caso la permanencia de la comunicación, el esfuerzo continuado por penetrar las claves de las obras del autor, determinará un vínculo con el cerebro de éste –permítaseme el atrevimiento– de una especie cualitativamente distinta” (1999-2000: 18-27).

⁸³ En el año 1987, pero en una “traducción del albanés de Jesús Hernández”, tal y como se advierte al inicio del volumen (Kadaré, 1991a: 6).

La “comunidad” entre autor y traductor en el caso de Kadaré me parece comparable a la de, por ejemplo y para suerte del lector en español, el caso de Miguel Sáez⁸⁴ y Günter Grass⁸⁵ o Thomas Bernhard.⁸⁶ En los tres casos (Kadaré, Grass o Bernhard) se trata de escritores con grandes claves en su proceso de escritura, que una vez han sido leídos “calan” en el espíritu del lector, convirtiéndose ciertos giros, ciertos tics, en unas características fundamentales para que se produzca un proceso de reconocimiento privado entre lector y autor, que alcanza mucho más allá del sumergimiento en determinada obra, sino en toda la corriente narrativa y las *peculiaridades* del escritor. De esta manera, muchas veces, Grass o Bernhard parece que nos susurran sus destilados literarios al oído, a nosotros en singular, y en ser capaz de alcanzar esta significación mediante una traducción, radica la maestría de quién ha podido empaparse de esa *peculiaridad literaria* a la hora de traducirlo. A Sánchez Lizarralde le sucede lo mismo con Kadaré, de ahí su importancia capital a la hora de entender al autor en sus traducciones españolas. Es la razón por la que he traído aquí su voz, vital, y que aparecerá en numerosas ocasiones a lo largo de esta tesis. Es de justicia.

Un ejemplo de esta conexión entre autor y traductor la encontramos en las siguientes declaraciones de Sánchez Lizarralde al respecto del sistema estilístico de Kadaré:

“Su lenguaje es por lo general el de la lengua unificada y su uso de los giros y los términos dialectales es muy contenido y siempre intencionado para adjudicar una carga peculiar o

⁸⁴ Larache, (Marruecos), 1932. Traductor de numerosos autores alemanes, consigue conectar sus traducciones con los peculiares y particulares lenguajes de los autores, con sus marcas de estilo, con una sensibilidad especial para captar en la traducción con el estilo propio de cada escritor: W. G. Sebald, Günter Grass, Thomas Bernhard,... También es traductor de grandes autores de lengua inglesa.

⁸⁵ Dánzig (actual Gdansk, Polonia), 1927. Escritor en lengua alemana de dilatada obra, autor teatral, ensayista, pintor, acuarelista, escultor y poeta, sus novelas constituyen uno de los conjuntos sobre la Segunda Guerra Mundial y la Guerra Fría y la Unificación Alemana, más determinantes del siglo XX. Socialmente comprometido y de profundo carácter pacifista, con *El tambor de hojalata* (Darmstadt, 1959) obtuvo el reconocimiento y el éxito literario, pero su trayectoria no ha estado exenta de polémicas relacionadas con temas políticos. De entre sus numerosas obras, muchas de ellas importantísimas dentro de la literatura alemana, y europea, destaca *El rodaballo* (Darmstadt, 1977). Premio Príncipe de Asturias de las Letras del año 1999 y Premio Nobel de Literatura del año 1999.

⁸⁶ Heerlen (Holanda), 1931-Gmunden (Austria), 1989. Novelista y dramaturgo austriaco, caracterizado por un estilo peculiar y denso, con una escritura apenas sin puntos y aparte, muchas veces con tan solo comas que separan frases larguísimas, hace oír una voz especialmente crítica con el hombre y la sociedad del momento. Algunos estudiosos han querido encontrar en sus escritos ciertas coincidencias con estructuras musicales como *la fuga*, en especial por sus repeticiones obsesivas y el empleo del recurso del *leitmotiv*. Dentro de la dificultad para destacar alguna de sus obras de entre una producción enorme, cabría mencionar *Trastorno* (Frankfurt, 1967), *El malogrado* (Frankfurt, 1983), *Extinción* (Frankfurt, 1986), *Tala* (Frankfurt, 2006). En ellas, uno de los vehículos fundamentales de su narrativa, es la existencia de algo enfermo y depravado, algo maligno, en la naturaleza, y también en la naturaleza del hombre, que lo lleva al desequilibrio psíquico y a la autodestrucción.

un color característico al texto. Su lengua es, por primera vez en la literatura albanesa, la lengua ‘ciudadana’, la de la gente que ha dejado el campo y su visión de las cosas. Kadaré ha ido evolucionando bastante en cuanto al léxico de sus obras, pasando de una relativa simplicidad inicial a una exigencia cada vez mayor en cuanto a precisión y matices, pero también con una lengua plagada de influjos diversos, particularmente el turco otomano, a una búsqueda de la limpieza, a la utilización preferente del término más genuinamente albanés frente al importado con mayor o menor propiedad; ello sin excluir, ni mucho menos, según lo exijan las situaciones o los personajes, el uso de la lengua tal como aparece en boca de los hablantes reales” (Sánchez Lizarralde citado en Levy, 2007: 15).

Para completar en todo lo posible mi acercamiento a Kadaré y a su extensa obra, he contado, además de todos los recursos ya referidos, que son todos aquellos instrumentos propios que poseo como licenciado en Teoría de la Literatura y Literatura Comparada y mi formación como comparatista, con el valor añadido de poder realizar interpretaciones de los textos desde la perspectiva de ser un autor, al encontrarme en ese lado, y no exclusivamente ubicado en la teórica comparatista. Mi aproximación como novelista, como narrador, con la experiencia de haber tenido que montar, en numerosas ocasiones, textos de características similares a los analizados (he escrito *autoficción*, novela histórica y lo que podría llamar *novela cuántica*, por ejemplo), añaden una perspectiva más desde donde poder situarme a la hora de analizarlos.

Además, como un *complemento metodológico vivo* me decidí por la apertura de un *blog* titulado *En la Kadaria*,⁸⁷ con la intención de establecer un diálogo con otros estudiosos y entendidos en la literatura albanesa en general y en Ismaíl Kadaré en particular, con la idea de reseñar todas las obras de Kadaré, de contrastar las ediciones y detalles bibliográficos que poseía de cara a la realización de la tesis, y con la esperanza de poder enriquecer, de esa manera, mi trabajo. En el *blog* he ido vertiendo las fichas de los textos de Kadaré, así como algunas de las reseñas de sus obras, y también de las obras de otros escritores albaneses o de autores que tenían que ver con la cuestión literaria de Albania, con la intención de utilizar parte del material generado en distintos lugares del presente estudio.

Por último, toda esta metodología que he tomado y puesto en práctica, se ha visto enriquecida por mis conocimientos particulares de Ismaíl Kadaré, al cual llevo leyendo y

⁸⁷ Enlakadaria.blogspot.com

siguiendo desde hace años, además de por mis estudios sobre la literatura centroeuropea, en particular la checa, y más en concreto por todo aquello que atañe al Círculo literario de Praga, gracias a la recopilación de una documentación para acometer la escritura de una novela sobre la figura de Franz Kafka.⁸⁸ Quizás el tema central de la alienación en Kafka, y en otros miembros del Círculo, como Alfred Kubin,⁸⁹ me llevó a sensibilizarme con el asunto del hombre bajo el peso del poder totalitario y burocrático, a su sometimiento, estableciendo el vaso comunicante desde lo kafkiano a lo kadariano.

Y todo ello, ha sido puesto en conjunto para la presente tesis doctoral.

c) Criterios a tener en cuenta

Entre los criterios que he seguido a la hora de realizar la tesis he necesitado llegar establecer una norma uniforme para algunos aspectos: el tratamiento de los nombres de los autores del Este y de Centro Europa, la grafía con la que mencionar los pueblos y ciudades de países que se escriben de forma completamente diferente en español, o que no poseen una traducción clara a nuestro idioma, así como la manera en que tratar las notas bibliográficas de los personajes citados.

Para los nombres de los autores me he guiado por la decisión de transcribir su nombre y apellidos en sus formas originales, tal y como se escriben en sus alfabetos, siempre que me haya sido posible utilizar las grafías correspondientes. Por ejemplo, Władysław Gomułka o Ladislav Mňačko son un claro ejemplo de esto. Sin embargo, con algunos nombres, familiarizados en español con otras letras, me he decidido por mantener la manera en la que aparecen en las portadas de los libros, según el criterio de su editorial en España, y en ese caso el ejemplo más claro lo tenemos en Ismaíl Kadaré, doblemente acentuado en nuestro país y de quién mantengo la forma durante toda la tesis.

Para los pueblos y ciudades de la Europa del Este, la Europa Central y Albania, mantendré el criterio de emplear siempre su forma españolizada, salvo que eso no sea posible. Entonces, optaré por consignar su nombre escrito en su lengua original, respetando las grafías al máximo que me sea posible. De igual manera, me guiaré según

⁸⁸ *Kafkarama* (Madrid, 2008)

⁸⁹ Litoměřice (actualmente República Checa), 1877-Werstein am Inn (Austria), 1959. Ilustrador, dibujante y escritor austriaco, aunque nacido en Bohemia. Su obra pictórica, afín al expresionismo, es muy destacada, pero también es notable su faceta como escritor. Entre sus obras tiene relevancia su novela *La otra parte* (Múnich, 1908), que incide en el género de la ciencia ficción y las distopías de ambiente claustrofóbico y opresivo, una de las obra maestras del género en donde aparecen muchos motivos que también se encuentran en Kafka, y que podrían haberlo influido: el archivo, el castillo, la burocracia...

estrictos criterios de lógica a la hora de señalar si los territorios han cambiado sucesivamente de manos, si ello es relevante para los datos sobre el autor del que se informa, y especificaré a que países pertenecen dichas localidades o no en función de ese mismo sentido común.

El criterio que he seguido con el establecimiento de las notas a pie de página para aclarar aspectos biográficos de los autores o personajes históricos y políticos mencionados, ha consistido en establecer tres categorías a la hora de aportar mayor o menor información en la nota, en función de la relevancia del personaje. Para ello, primero debería establecer un sistema para dictaminar la relevancia del personaje: ¿debería colocar una ficha más extensa de Mao o de Valle Inclán? ¿Necesita un pie informativo el escritor George Orwell o no lo necesita en absoluto? Para aclarar este asunto, y dado que la tesis recoge tendencias propias el siglo XXI, de la *novelística* y la *narrativa cuántica* y de la *novelística de fractales*, dado que hace referencias a saltos en el tiempo, a las teorías de los *many worlds*, etcétera, me ha parecido lógico proseguir por esa vía de modernidad a la hora de decidir la importancia de los personajes citados. Para ello, el baremo lo construye Google en función a las búsquedas que devuelve una vez introducidos los nombres de los autores.

De esta forma, establezco las siguientes categorías a la hora de elaborar una nota bio-bibliográfica. Si Google devuelve:

Categoría A

Más de 3 millones de búsquedas, el personaje no necesita nota a pie, lo considero sobradamente conocido.

Categoría B

Entre 1 millón y 3 millones de búsquedas, consignaré los datos relativos al nacimiento y la muerte, el año, la ciudad y el país.

Categoría C

Menos de 1 millón de búsquedas, elaboraré una ficha bio-bibliográfica concisa, pero lo más completa posible, dando noticia de los lugares de nacimiento y muerte, las fechas, así como los principales logros e hitos biográficos del personaje.

Según estos criterios, y a modo de ejemplo, en la Categoría A (más de 3 millones) se encontrarían escritores, políticos y celebridades como:

Iósif Stalin- 35. 900.000 resultados

Adolf Hitler – 35.800.000 resultados

Wolfgang Amadeus Mozart -17.400.00 resultados

Gabriel García Márquez – 13.400.000 resultados

Mario Vargas Llosa – 10.900.000 resultados

Todos ellos no llevarán nota explicativa bio-bibliográfica a pie en la presente tesis doctoral.

En la Categoría B (entre 1-3 millones) se encontrarían escritores, políticos y celebridades como:

Walter Benjamin -2.510.000 resultados

Benito Mussolini -1.790.000 resultados

Stieg Larsson -1.430.000 resultados

Mao Zedong -1.010.000 resultados

Todos ellos aparecerán con una nota bio-biográfica, con fecha y lugar de nacimiento, y fallecimiento, si procede.

En la Categoría C (menos de 1 millón) se encontrarían escritores, políticos y celebridades como:

Milan Kundera -606.000 resultados

Ramón María del Vallé Inclán -580.000 resultados

Todos ellos aparecen con una nota bio-bibliográfica lo más completa posible en la presente tesis.

Por último destacaré que, siempre que me ha sido posible y fiel a la exactitud bibliográfica, al citar por primera vez una obra literaria trato de aportar la localidad de publicación y el año de su edición original, que presento entre paréntesis.

La tesis se rige por el sistema de referencia de citas y notas *Harvard*.

4. ESTADO DE LA CUESTIÓN

La literatura albanesa, como cualquier asunto relacionado con el conocimiento de Albania o de lo albanés en general, tradicionalmente, resulta lejana, cuando no totalmente ajena, a parte de la cultura europea, situación que se magnifica en el caso de la recepción de esta misma literatura en España. La literatura albanesa ha ido de la mano en el viaje del asilamiento, con el propio país que, desde sus orígenes, se ha mantenido, por cuestiones geopolíticas, agreste e inaccesible.

Los primeros albaneses de las tribus ilirias se instalaron en la zona occidental de la península de los Balcanes, lugar que resultaría, con el paso de los siglos, alejado de las corrientes y de los círculos de intercambio culturales de la *civilizada* Europa. A este primer aislamiento geográfico, que dificultaba su expansión y conocimiento en el exterior, bien pronto le llegó el aislamiento por motivos geopolíticos: el aparataje cultural de la primera Albania cristiana desapareció de golpe, barrido por la llegada del Islam, y varios siglos después, tras la derrota islámica, la literatura que pudo florecer en el renacimiento albanés de finales del siglo XIX, y asentarse durante las primeras décadas de independencia del siglo XX, fue segada de golpe por los dictámenes del estalinismo y del *realismo socialista*, de la escritura al dictado del Partido Comunista y del sojuzgamiento de los intelectuales. Eso sin contar con que, durante muchos y largos momentos de su historia, el albanés tuvo completamente prohibido el expresarse en su lengua vernácula.⁹⁰

Durante el periodo del mandato de Enver Hoxha el país culminó su proceso de aislamiento, rompió relaciones incluso con la URSS⁹¹ de Nikita Jrushchov⁹² y con la China⁹³ de Den Xiaoping⁹⁴, a los que no consideraba suficientemente estalinistas, y

⁹⁰ Conviene recordar que la dominación otomana de Albania acabó, oficialmente, en 1912, con la llegada de la independencia del país: eso dejó una horquilla de años muy escasa para la producción y asentamiento de la tradición literaria desarrollada en libertad, amordazada en el año 1946 con la proclamación de la República Popular de Albania de Enver Hoxha.

⁹¹ En diciembre de 1961, ruptura cuyo impacto sobre los ciudadanos narra Kadaré en *El gran invierno*.

⁹² Kalinovka (Rusia), 1894-Moscú, 1971. Sucesor de Stalin, fue el encargado de comandar el gobierno de la URSS durante la llamada *guerra fría*. Además, durante el XX Congreso del Partido Comunista denunció a su antecesor, Stalin, de haber llegado a cabo purgas y una política de crímenes y brutalidades, así como el denominado *culto a la personalidad*, lo que inició el proceso de *desestalinización* del país. Pese a estas denuncias, y a una cierta liberalización, Jrushchov dirigió la URSS con ferocidad y la policía del régimen, la *KGB*, se mostró más poderosa, activa y sanguinaria que antes.

⁹³ Ruptura llevada a cabo en 1978, quiebra también novelada por Kadaré en *El concierto*.

⁹⁴ Sichuan, (China) 1904-Pekín, 1997. Fue el máximo líder de la República Popular China entre 1978 y 1997. Su represión violenta tuvo uno de sus momentos álgidos con los sucesos de la Plaza de Tian'anmen en el año 1989.

terminó de sumirse en un mutismo y una cerrazón absolutos. Resulta evidente que cualquier literatura que hubiera podido producirse en estos tiempos, abatida y represaliada una y otra vez, tendría muy complicado el abrirse paso para alcanzar el conocimiento, que no ya el reconocimiento internacional.

José Luis de Juan⁹⁵ ilustra esta situación de doble aislamiento servil de la URSS y China, a los que después rechazó, en su artículo “La memoria dura de Kadaré”:

“durante cincuenta años Albania permaneció cerrada no sólo a Europa sino al mundo entero. Su filiación comunista, en la variante maoísta, y su vinculación a China, que la apoyó militar y políticamente hasta 1978, la convirtió en un santuario rancio que se caía a pedazos mientras miles de vigilantes aplicaban durante la noche el adhesivo del terror y la desesperanza” (2002: 46).

De tal manera, que cabría afirmarse que la fortuna y recepción de la literatura albanesa en España viene de la mano, exclusivamente, de Ismaíl Kadaré, cuando el público es capaz de identificarlo como tal, como un autor albanés. Un lector medio puede citarnos los nombres de algún escritor húngaro (con mayor seguridad ahora, después del boom que este tipo de literatura ha experimentado en España de la mano de Sándor Márai⁹⁶ y la extraordinaria popularidad de sus obras), de un japonés (gracias a ese éxito fabricado por las editoriales, un éxito cifrado más en las ventas y en la publicidad y en la oportunidad de los modismos), o de autores polacos, checos... Sin embargo, las dificultades para recordar a un escritor albanés por parte del gran público son evidentes ya que, incluso aunque se hayan leído alguna obra, al lector que no esté muy informado le costará identificarlo o lo segmentará en la definición de *novelista balcánico*, sin una aproximación determinada a su nacionalidad.

Además, en este conocimiento de otras literaturas *minoritarias* (si se me permite calificarlas así para el lector no estudioso), hace mucho que autores emblemáticos como Kundera para la checa, por ejemplo, han abandonado su lengua original para escribir en

⁹⁵ Palma de Mallorca, 1956. Compagina la literatura con el periodismo (reseñas y críticas) y la pintura.

⁹⁶ Košice (Imperio Austrohúngaro), 1900-San Diego (Estados Unidos), 1989. Es uno de los novelistas húngaros de mayor éxito, curiosamente redescubierto de manera póstuma y que ha experimentado un enorme triunfo comercial desde finales de los años noventa y principios del siglo XXI. Sus novelas, que viven numerosísimas reediciones, reflejan el decadente mundo del Imperio Austrohúngaro. Sus descripciones detalladas, pero repletas de ritmo, junto con una especial sensibilidad para recrear ambientes y comportamientos humanos, lo hacen uno de los autores favoritos del público, colocándose a la cabeza de las listas de los más leídos en competencia con los *best sellers*.

idiomas mayoritarios:⁹⁷ estos extraños productos policulturales, no exentos por ello de calidad, han visto favorecida su fortuna al expresarse en idiomas mayoritarios. Cabe afirmar, en el caso de la literatura albanesa y de su producción cultural, que los Balcanes, o *ese lado* de los Balcanes, siguen marcando una clara línea delimitadora entre lo occidental y *lo otro*, sea lo que sea *lo otro*, un territorio exótico para el lector medio europeo, y no digamos ya para el español.

Actualmente, el lenguaje y la literatura han sido instrumentalizados por los Estados modernos y el mercado para crear un soporte que instaure un proyecto de comunicación masivo y así realizar un control cultural de las masas, es decir, la elección de los elementos que entrarán en el canon se toma de forma un tanto dictatorial, elegidos por el “grupo social dominante” del que habla Harold Bloom⁹⁸ (2009: 30) en su obra *El canon occidental* (Nueva York, 1994). El canon es, por tanto, modificado por los intereses del poder, que decide quién pertenece a él a través del control de los grandes medios de masas sin los cuales un autor nunca podrá ser conocido y, por tanto, no podrá ser incluido en el canon, lo que generará una lucha de “textos que compiten para sobrevivir”, tal y como lo define Bloom.

Sin embargo, opino que los textos no compiten entre ellos por establecer una supervivencia, una supremacía, algo así como un *origen de las especies literario* en donde sólo triunfará el más fuerte. De hecho, no creo en ningún caso que *Tirano Banderas* entre en ninguna pugna con *Abel Sánchez* (Madrid, 1917), por ejemplo, o *La transformación* batalle por imponerse a codazos, buscando su hueco en el *nicho cultural*, con cualquier otra obra maestra de la literatura mundial. Esta *competencia* tiene mucho de carácter editorial y comercial, una mera confrontación mercadotécnica con libros y autores en la actualidad, en la que el espacio que ocupa una publicación sí elimina la *competición de mercado* de la derrotada,⁹⁹ pero en ningún caso esa *batalla* se produce con obras y textos que pertenecen a la que se podría denominar *gran literatura*.

⁹⁷ Otros ejemplos, además de Milan Kundera (checo, que escribe en francés), serían Arthur Koestler (húngaro, que lo hacía en inglés y francés), Elías Canetti (búlgaro, que utilizaba el francés: Ruse –Bulgaria–, 1905-Zúrich, 1994; Premio Nobel de Literatura en el año 1981) o Vladimir Nabókov (ruso que lo hizo en inglés) y Joseph Brodsky (también ruso que escribía en inglés: Leningrado, 1940-Nueva York, 1996; Premio Nobel de Literatura en el año 1987).

⁹⁸ Nueva York, 1930. Crítico y teórico de la literatura, profesor de la Universidad de Nueva York, ha publicado numerosas obras de análisis, entre las que se encuentran sus esfuerzos por reorganizar, con mayor o menor éxito, las obras que componen el corpus del saber literario de la humanidad.

⁹⁹ Aunque las comparaciones puede que sean odiosas, sí son pertinentes. En ningún caso *La transformación* de Franz Kafka le roba un lugar en la estantería a *Yo, el Supremo*, de Roa Bastos, pero actualmente sí que libran entre ellos una enconada batalla por ocupar su lugar en la llamada “mesa de novedades” los últimos

En asuntos canónicos, Kadaré bien poco podría argumentar en su favor sí –desde una perspectiva de mercado editorial– el apoyo de millones de lectores pudieran hacer canónicos a Stieg Larsson¹⁰⁰, Ken Follet¹⁰¹ o Stephen King¹⁰², todos ellos autores muy válidos en sus respectivas *literaturas*, si entendemos sus elaboraciones culturales como *literatura* y no como un producto susceptible de ser vendido, susceptible de alcanzar millones de ejemplares de venta, como podría ser el caso de un perfume o determinado modelo de teléfono.¹⁰³ Quizás, otros críticos y otras perspectivas distantes en el tiempo, podrán ser capaces de catalogar o denominar algunos de los *artefactos culturales* que copan las ventas y las lecturas de la masa, y que aunque coinciden con Kafka, James Joyce o Marcel Proust en lo externo, es decir, en que se encierran entre una cubierta y sus guardas, decididamente pertenecen a ámbitos completamente diferentes.

En este sentido, en definir los *productos* actuales que comparten nicho literario con William Faulkner, Miguel de Cervantes o Víctor Hugo, con Ismaíl Kadaré, debo traer aquí el ensayo del crítico Germán Gullón¹⁰⁴, *Los mercaderes en el templo de la literatura* (Madrid, 2004). De entrada, el texto se inicia con un capítulo titulado “El libro, prisionero tras el código de barras” (9), una advertencia de que el material de análisis actual poco tiene que ver con esas novelas de Benito Pérez Galdós¹⁰⁵ o Thomas Mann, en tanto en cuanto aquellos libros jamás nacieron ya con la marca cainita del mercado, es decir, de la codificación que los convierte en objetos de consumo masivo ya desde el mismo instante

productos de gestores culturales como Arturo Pérez Reverte (Cartagena, 1951) y Almudena Grandes (Madrid, 1960).

¹⁰⁰ Skellefteå (Suecia), 1954-Estocolmo, 2004.

¹⁰¹ Cardiff, 1949. Escritor de novelas de suspense y de lo que podría denominarse como *thriller-histórico*. Asiduo de las listas de éxitos, sus libros siempre aparecen entre los más vendidos y cuentan con los mayores recursos de las campañas promocionales de las editoriales. Ha escrito sobre innumerables asuntos, motivos y sucesos históricos, aunque para sus lectores, a quienes fideliza de una forma realmente notable, será su obra *Los pilares de la tierra* (Oxford, 1987), su obra maestra.

¹⁰² Portland (Estados Unidos), 1947. Escritor especializado en las novelas de terror –aunque no solo escriba este género– es un asiduo de las listas de superventas y todo un maestro en su género, en lo que podría denominarse como *literatura de entretenimiento*. Sus novelas, llevadas de forma masiva al cine, han calado en los miedos colectivos de varias generaciones de lectores.

¹⁰³ En el caso de Stieg Larsson, por ejemplo, el éxito le vino con la trilogía de novelas llamada *Millenium* (Estocolmo 2005, 2006 y 2007), todo un fenómeno de *bestsellerización* mundial y que se produjo de forma póstuma, dado que el autor había fallecido poco antes. Este éxito ha rehabilitado todo un género, el de la novela negra nórdica, con numerosos epígonos que producen una gran cantidad de textos y copan las listas de ventas.

¹⁰⁴ Santander, 1945. Catedrático emérito de Literatura Española y profesor en la Universidad de Ámsterdam, además es crítico literario y escritor. Una de sus especialidades es la figura de Benito Pérez Galdós.

¹⁰⁵ Las Palmas de Gran Canaria, 1843-Madrid, 1920. Novelista y dramaturgo, su obra narrativa, extensísima, pivota entre la atención a los sucesos históricos del momento, el cuadro de costumbres y el reflejo de la vida popular. Aboga por una revisión de la Historia desde una perspectiva interna que estudia más los comportamientos humanos que los hechos políticos en sí.

de su creación. Para esta nueva concepción de la novela, Gullón establece su origen en una mutación comercial elegida por los autores:

“Los autores, por su lado, aceptaron convertirse en marcas comerciales. Es la llamada profesionalización del autor, desde las bienvenidas escuelas literarias, donde los alevines de escritor aprenden de gentes experimentadas los usos y costumbres del trato editorial, desde la nota del contrato hasta el tipo de texto a presentar” (27).

El autor literario se ha convertido, así, en marca comercial (57). Y lo que escribe, desde este momento, no son novelas, son productos o “libros-espectáculo” (71). De esta forma, Gullón ya puede denominar el producto comercial otrora conocido como *novela* y que se realiza actualmente bajo “el efecto Dan Brown-Ruíz Zafón¹⁰⁶” (31), lo que denomina en su ensayo *Una venus mutilada* (Madrid, 2008) como “thriller cultural”, “bibliothriller” o “ficción de entretenimiento” (109).

Cabe preguntarse, ahora, el papel que juega la producción literaria de Kadaré inmersa en este panorama editorial de mercadeo. Parece que, en cualquier caso, siempre tendrá las de perder. Afortunadamente, Bloom acude en ayuda, puesto que para él un aspecto que hace a la obra canónica, es decir, que la sitúa por encima del todopoderoso *bibliothriller* definido por Gullón, es:

“la extrañeza, una forma de originalidad que o bien no puede ser asimilada o bien nos asimila de tal modo que dejamos de verla como extraña (...) Cuando se lee una obra canónica por primera vez se experimenta un extraño y misterioso asombro, y casi nunca es lo que esperamos” (Bloom, 2009: 13).

Existe un grupo de escritores que le exigen al lector una *lectura con claves*. Esto significa que, al leerlos, se va filtrando todo un complejo mundo de imaginarios, de formas y maneras de narrar los asuntos, de un estilo peculiar y extraño que al principio produce la “extrañeza” por la que aboga Bloom, y que sólo con el tiempo y el conocimiento de sus obras, acaban por susurrarle al lector al oído, y éste puede compartir sus claves, sus bromas, sus guiños entrelíneas, al leer en el mismo sistema en el que el autor se expresa.

¹⁰⁶ Carlos Ruíz Zafón (Barcelona, 1964).

Esta característica, tan alejada del *bibliothriller*, sustenta la obra literaria universal, esa que, de nuevo en palabras de Bloom,

“no nos hará mejores, tampoco peores, pero puede que nos enseñe a oírnos cuando hablamos con nosotros mismos” (41),

consiguiendo lo que Kafka definía con otras palabras:

“Si un libro que leemos no nos despierta de un puñetazo en el cráneo, ¿para qué leerlo? Un libro tiene que ser el hacha que rompa el mar de hielo que llevamos dentro”,¹⁰⁷

y cuando rompemos ese mar de hielo nos duele, y vemos las estrellas: teniendo presente ese dolor que provoca la Gran Literatura –“el supremo displacer”, lo califica Bloom (2009: 40)–, por eso Dante quizás, si se me permite la chanza, acabe las tres partes de su *Divina Comedia* con esa palabra, “estrellas”.

En efecto, Kadaré se mueve en ese sistema de codificaciones que el lector, exigido por el autor, debe ir comprendiendo, estudiando, asimilando, hasta alcanzar el punto en el que, superada la “extrañeza” bloomsiana, puede entablar el diálogo repleto de confidencias y riquezas expresivas que casi parecen escritas para nosotros en exclusiva. Es necesaria una *familiarización* previa, al estilo de otros autores con los que es necesario ese proceso, como lo pueden ser Grass o Bernhard.

Así las cosas, y siendo conscientes de que Kadaré es un autor complejo, los problemas de su literatura suman inconvenientes, uno tras otro, para alcanzar al gran público o, al menos, encontrar un eco de resonancia en el panorama literario. Empezando por las propias trabas inherentes a su país de origen y al sistema político en el cual se ve inmerso a la hora de llevar a cabo su tarea de escritor; un auténtico trabajo de *supervivencia*. Tal y como afirma Fernando Presa¹⁰⁸, en su presentación a la *Historia de las literaturas eslavas* (Madrid, 1997):

“en los antiguos países socialistas dominaban las visiones derivadas del marxismo-leninismo, y así surgían y desaparecían ‘grandes escritores’ según fuera su relación ideológica con el poder” (Presa en Alvarado et al., 1997: 9).

¹⁰⁷ Al parecer, esta frase la escribió Kafka en una carta fechada el 27 de enero de 1904, remitida a su amigo Oscar Pollak (Kafka citado en Murray, 64: 2006).

¹⁰⁸ León (España), 1957. Especialista en literatura y gramática polacas, es profesor y director del departamento de Filología Románica, Filología Eslava y Lingüística General, en la Facultad de Filología de la Universidad Complutense de Madrid.

Siempre controvertido por su, en algunos momentos, *extraña* relación con el régimen de Hoxha, Kadaré también se vio en riesgo por el mero hecho de escribir en Albania, sin duda uno de los peores lugares de Europa para ejercer la literatura, sometido a un férreo puño de hierro estalinista y a una cerrazón absoluta. En estas circunstancias tan hostiles, Kadaré ha desarrollado su creación literaria. La presencia del Estado totalitario como un engranaje que tritura a los individuos, incluso controlando sus pensamientos, es la denuncia de Kadaré, que muchas veces recurre al recurso de una suerte de novela histórica que presenta situaciones anteriores de gran paralelismo con las de esos momentos, para así poder escapar de los vigilantes ojos de la censura y del peligro. De hecho, el tema de las novelas de Kadaré siempre gira en torno a la alienación del individuo dentro de una sociedad, la mayoría de las veces, con reglas incomprensibles, todo ello con una base de amor por los clásicos (Homero y Esquilo¹⁰⁹, concretamente, son de sus clásicos predilectos).

La obra de Kadaré presenta las dificultades inherentes a la propia producción del país al que pertenece y reproduce individualmente los rasgos colectivos de la literatura balcánica: los mitos griegos como referencia intertextual, pero también las leyendas albanesas de las que se nutre, de abundante tradición oral como fuente primordial de la confección de la conciencia nacional,¹¹⁰ y una extraña condición abierta de sus obras, al estilo de los ciclos de la épica oral, que le lleva a reescribir las novelas una y otra vez, sin considerar nunca ningún texto como definitivamente cerrado; a lo que habría que sumar el mundo otomano, pero como ingrediente de un realismo mágico propio y especial, que podría calificarse como *realismo mágico balcánico* donde guerra y totalitarismo ocupan un foco de atención protagonista.

Sobre ese *realismo mágico balcánico* por el que abogo, ese paso de la novelística de Kadaré de un *realismo positivo socialista* a un realismo cargado de connotaciones misteriosas y mágicas, el autor posee una opinión determinante:

“Los latinoamericanos no han inventado el realismo mágico. Siempre ha existido en literatura. No se puede concebir la literatura mundial sin esa dimensión onírica. ¿Se puede acaso

¹⁰⁹ Eleusis (Grecia), 525 a. C.-Gela (Italia), 456 a. C. Dramaturgo, se considera el padre de la tragedia griega. Una gran parte de sus obras, según algunos expertos hasta un número de noventa, quedó extraviada y solo se han conservado siete obras completas y algunos fragmentos.

¹¹⁰ No debemos olvidar que una de las máximas de Stalin era la de acabar con los aedos y transmisores de la cultura popular, ya que un pueblo sin referencias a su propia Historia era un pueblo mucho más debilitado. Incapacitado para la resistencia.

explicar la *Divina comedia* de Dante, sus visiones del infierno, sin apelar al realismo mágico? Lo mismo ocurre con *Fausto*, *La Tempestad*, *El Quijote*, las tragedias griegas en las que siempre se entremezclan el cielo y la tierra. ¡Me sorprende la ingenuidad de los profesores universitarios que creen que el realismo mágico es una característica de la ficción del siglo XX!” (Kadaré citado en Levy, 2007: 369, nt. 3).¹¹¹

Para ilustrar este *estado de la cuestión* del estudio sobre la obra de Kadaré, haré una breve aproximación a los problemas que presenta una obra ya anteriormente citada, *El Palacio de los sueños*, que refleja bien a las claras algunas de las complejidades a las que se enfrenta el estudioso que desee realizar una exégesis del autor. Así, la Albania de los años en que se redacta la obra (a principios de los años ochenta), la Albania incomunicada, hostil, la Albania del tirano decrepito y solitario, aislado, Enver Hoxha, queda en un segundo plano narrativo en el texto, en la penumbra en donde también se mantiene en otras muchas de las novelas del autor. Puede parecer de un primer vistazo, de esta manera, que Kadaré opte por silenciar los crímenes que están ocurriendo en esos momentos, pero hay ausencias muy significativas que salpican sus obras y hacen pensar, por omisión, que la crítica existe, como quedó demostrado durante el proceso de revisión y censura por parte de las autoridades de la que fue la primera obra de Kadaré, *El general del ejército muerto* (Tirana, 1963),

“al censor que supervisó en su día *El general del ejército muerto* le pareció que faltaban en aquel relato cosas muy importantes, advertía justamente silencios, omisiones, carencia de apoyo y, ante todo, un vacío clamoroso: el Partido. ¿Cómo era posible? ¡Ni siquiera se mencionaba!” (Mori, 2006: 21).

Esa era la mayor crítica para el autor, no mencionar el Partido en la literatura sometida al *realismo socialista*, donde *los ingenieros del alma* componían a mayor gloria del Partido. Y Kadaré critica al sistema viviendo integrado en el propio centro del régimen de Hoxha y después de su sucesor, Ramiz Alia. Con el enorme mérito, además, de que Kadaré consiguió publicar gran parte de la obra en Albania, burlando el cerco de la censura y de las represalias.

¹¹¹ Tal Levy cita aquí palabras del autor vertidas en una entrevista de Tithankar Chanda, para *Label France* 33, de septiembre de 1998, “Entrevista con el escritor albanés Ismail Kadaré”. Este recurso ya no está disponible en línea.

Así, nos explica Ramón Sánchez Lizarralde, su traductor al español:

“Con frecuencia, quienes han leído algunas de las novelas de Kadaré imaginan que sólo han podido ser publicadas fuera de Albania, que un régimen como aquél no puede haber permitido que se le atacara tan contundente y directamente. Pero ha sucedido precisamente lo contrario: la abrumadora mayoría de la obra de Kadaré se publicó en Albania y bajo ese poder” (Sánchez Lizarralde en Kadaré, 1999a: 15-16).

Lizarralde, acto seguido, nos aclara algunos “trucos” para que tal cosa haya sido posible:

“En muchas ocasiones el autor fragmentaba sus novelas más comprometidas, las disimulaba entre otros textos menos agresivos, preparaba el terreno para ellas dando a la luz pública relatos que luego habrían de crecer y desarrollarse, aprovechaba momentos de liberalización o de relajamiento de la tensión política para recuperarse y tomar nuevo impulso” (16).

Además, por si todo ello no significara ya un enorme riesgo, las obras de Kadaré suelen contener claves, pactos secretos con sus lectores, los albaneses coetáneos, que encuentran referencias a personajes públicos, lugares, acontecimientos, bien conocidos por sus compatriotas y que al leerlos asociaban de inmediato con la realidad política y cultural del momento.

Publicada en 1981, *El Palacio de los sueños*, será, a pesar de las precauciones de su autor, silenciada durante siete años, apareciendo de nuevo en 1988, como parte de sus obras completas y con la advertencia de que ha sido revisada. Para Moisés Mori no cabe lugar a la duda:

“El gigantesco y laberíntico edificio en que centenares de funcionarios trabajan para controlar lo intangible, la intimidad de las personas (...) manifiesta ya en sí mismo la monstruosidad del Estado, la acción política más descabellada, una existencia incomprensible y absurda. Pero la alegoría, de resonancias kafkianas (e incluso borgianas), se orienta, con claves apenas cifradas, a la situación real de la Albania comunista: la descripción del decimonónico Estambul repercute cruelmente en la moderna Tirana. Y así lo entendió el Partido: en 1982, el autor tuvo que comparecer ante el pleno de la Liga de Escritores y Artistas, escuchar

durante más de dos días discursos amenazantes, informes acusadores; Ismaíl Kadaré debió pronunciar, al fin, su autocrítica” (2006: 29).

Es obvio que tenemos delante a un autor de una enorme riqueza, de merecida inclusión en el canon a la vista de estos argumentos... ¿O no? ¿Significaría algo, una mejora, una facilitación de su estudio en el hipotético caso de que apareciera incluido en semejante canon? De ser Ismaíl Kadaré miembro de pleno derecho en ese canon, ¿habría tenido los problemas de estudio que se me han planteado a la hora de realizar la tesis? ¿Habrían sido los mismos o diferentes? O quizás, ningún problema hubiera asaltado mi investigación de un autor “canónico”... Pero, ¿es realmente Kadaré un autor que se encuentra desplazado en el canon actual o está cerca de ser miembro de pleno derecho? Como candidato anual que es al Premio Nobel, algo que lo ubicaría en el canon, al menos deberíamos entender que está llamando a las puertas de ese canon, que si *no está canonizado, por lo menos si está beatificado*. Pero eso no parece facilitar, en absoluto, las cosas.

Nos encontramos ante varios problemas de canon relacionados con el estado en el que actualmente se encuentra la cuestión del estudio de la obra de Ismaíl Kadaré, y que podrían influir a la hora de proyectarnos desde un punto de vista o desde otro en la realización de un análisis profundo de la producción narrativa del autor albanés (que no es otro el propósito y objeto de esta tesis), y que hay que tener en cuenta cuando se afronta un trabajo de semejantes características:

a). El traductor y la lengua minoritaria

¿Es de vital importancia para un autor que escribe en una lengua minoritaria abandonarla, como hicieron Kundera o Canetti, o encontrarse con traductores solventes que lo viertan a lenguas de primeras literaturas, tipo la inglesa, la francesa, o el español?

En España, la labor traductora de Kadaré la realizó, hasta su fallecimiento en 2011, Ramón Sánchez Lizarralde, auténtico abanderado de la difusión de la obra de Ismaíl Kadaré y de la literatura albanesa en general, pero el aldabonazo para el reconocimiento europeo le llegaría a Kadaré con sus traducciones al francés por parte de Ediciones Fayard que, actualmente, posee los derechos mundiales de su obra, sin olvidar el impulso en el mercado anglosajón gracias al *Man Booker Prize* otorgado en 2005. El crítico Eric Fayé ha sido su mentor y valedor en Francia, desde donde lo ha proyectado mundialmente. No

cabe discusión: la importancia de las traducciones es mayúscula, ponen al autor en “el mundo”¹¹² junto a la necesidad de las editoriales que lo apoyen. Tal y como afirma a este respecto George Steiner¹¹³:

“Los novelistas, los dramaturgos, incluso los poetas –esos guardianes escogidos de lo irreductiblemente autónomo– sienten dolorosamente esta realidad: deben ser traducidos si quieren que sus obras, sus vidas, tengan una oportunidad justa de salir a la luz” (1997: 199-200).

En España, primero fue Mario Muchnik¹¹⁴ quien se animó a editar a Ismaíl Kadaré de una forma continuada. Muchnik, siempre de vocación notablemente minoritaria, finalmente entró en colaboración con Anaya, eso favoreció al albanés, que obtuvo una mayor proyección en España de su obra, y sin duda le ayudó a que después se produjera un lanzamiento a nivel nacional con la editorial Alianza, que le garantizó traspasarse desde los libros descatalogados o de coleccionismo a las llamadas “bibliotecas de bolsillo” o “bibliotecas de autor”.¹¹⁵

El caso en Francia es mucho más notorio, la poderosa Fayard lo ha convertido en uno de los “suyos”. El impulso dado a Kadaré en España le vino de la mano de una decisión *particular*, de lo que podría denominarse como el *capricho* o gracias al prurito profesional del trabajo bien realizado por un editor tan prestigioso como arriesgado como era el caso de Mario Muchnik, un editor que se califica¹¹⁶ como un “editor-si” frente a la mayoría del gremio, compuesto por la figura del “editor-no”, preocupados del *bussines*, de ganar dinero sobre seguro y de arriesgar lo mínimo posible; sin él, la fortuna de la recepción de Kadaré en España (y tal vez en parte de Europa) no sería la misma.

b). La consecución de premios

¹¹² Y un claro ejemplo de ello es el “boom” de las letras japonesas, con Haruki Murakami a la cabeza. ¿Podríamos afirmar, entonces, que la traducción de una lengua minoritaria a una lengua, llamémosla, canónica –con el riesgo que eso representa–, hace al autor canónico aunque no escriba originalmente en esa lengua?

¹¹³ París, 1929. Escritor, teórico y crítico literario en literatura comparada. Profesor en la Universidad de Cambridge. Premio Príncipe de Asturias de Comunicación y Humanidades del año 2001.

¹¹⁴ Buenos Aires, 1931. Editor y escritor, ha publicado libros sobre las tareas editoriales y biográficas. Ha sido un referente de la edición independiente y de calidad.

¹¹⁵ Para un estudio algo más detallado de este proceso editorial, véase en la Parte V de Anexos, el epígrafe 14.2: “Fortuna de Ismaíl Kadaré en España, una breve historia de su recepción”, en los anexos de la presente tesis.

¹¹⁶ En *Lo peor no son los autores* (Madrid, 1999). Véase “Bibliografía general y de referencia”.

La conclusión que se extrae del estudio del canon propuesto por Harold Bloom es la de que nos encontramos ante un canon evidentemente WASP¹¹⁷, que en lo perverso de su sistema permite la entrada de ciertos textos, lo hace de una forma *correctiva*, pero torticera, abre la puerta trasera para que accedan algunos *constructos culturales satélites* al estilo del prototipo de novelista japonés o húngaro, que son más producto del colonialismo cultural o de los modismos. Sin duda, los premios de cierto prestigio son la mejor forma de que este *sistema cultural perverso* conceda su mínima cuota a otras literaturas y permita una falsa sensación de permeabilidad dentro de su pernicioso inmovilismo.

Por ello, no es sorprendente ni extraño que autoproclamados *defensores culturales* que llevan más allá de lo excesivo sus labores de *gatekeeper mediático* como Fernando Sánchez Dragó¹¹⁸, consideraron en su momento “una extravagancia”¹¹⁹ que Ismaíl Kadaré ganara el premio Príncipe de Asturias de las Letras en 2009. No hay remedio, existe un canon paralelo al propio canon, un canon comercial donde influyen los premios, que llaman a otros premios,¹²⁰ y la publicidad y el apoyo mediático que se obtiene de la concesión de dichos premios.

c). La pertenencia a un país políticamente cerrado

Durante muchos años, en Europa y en Estados Unidos, en los países del gran mercado literario, la denuncia del totalitarismo de izquierdas ha parecido poco importante. Tradicionalmente, en Europa se ha alimentado más la denuncia del fascismo que la de las dictaduras de izquierdas. Todavía, escritores como Louis-Ferdinand

¹¹⁷ Blanco, anglosajón y protestante.

¹¹⁸ Madrid (España), 1936. Gestor cultural, se encontraba entre los miembros del jurado que otorgó el galardón aquel año y en diferentes declaraciones a los medios de comunicación del momento se jactó de no conocer la obra del albanés y de haber votado en blanco. Dragó es un claro ejemplo de la perversidad de la maquinaria del canon de Bloom funcionando con todo el estruendo de sus chirridos: pone en duda a Kadaré y se declara admirador de Murakami. Creyendo que actúa a contracorriente es víctima del mercado, del modismo y del colonialismo cultural impuesto por el propio canon.

¹¹⁹ En declaraciones al diario “Público”, 24 de junio de 2009 ([www. publico.es](http://www.publico.es)). Véase “Bibliografía general y de referencia”.

¹²⁰ Además, antes del Príncipe de Asturias 2009, Ismaíl Kadaré ya había ganado el *Man Booker International Prize* del año 2005.

Céline¹²¹ o Knut Hamsun¹²² son mal vistos a ciertos ojos, mientras que a Solzhenitsyn se lo calificó durante años de mentiroso por sus denuncias. Ha sido necesaria que la llegada de una serie de voces culturalmente asimiladas y autorizadas, como la del escritor británico Martin Amis¹²³, atacaran a Stalin para que se tuviera en cuenta que en los últimos cincuenta años hubo algún Satanás más en Europa que no fuera Hitler. Además, la figura de Enver Hoxha es la figura de un tirano poco conocido como para emprender grandes campañas culturales contra él... Incluso la circunstancia de que Albania fuera el último país estalinista, en su reducto casi *asterixista*, provocó ciertas simpatías políticas en algunos casos.

d). La posición política conflictiva del autor

El asunto de Kosovo como provincia albanesa o como un sector Serbio, esa es la cuestión primordial, y no deja de ser curioso que a otros autores como Peter Handke¹²⁴ también sean vapulados por tomar posiciones, pero en este caso por encontrarse del otro lado y favorecer con sus declaraciones a la causa proserbia. Sea como fuere, la ubicación de un lado o del otro en el conflicto significará el determinado tratamiento de temas localistas frente a universales y la reivindicación de una albanidad nada comercial que se mezcla con cierto hartazgo de lo balcánico desde el balcón europeo en donde se contemplan los acontecimientos. Esto posee un peso específico a la hora de afrontar una lectura de una novela de Kadaré, o de Peter Handke, según con que facción simpatice más el lector o el grado de cansancio crónico que el asunto de Kosovo, o de toda la península de los Balcanes, le haya provocado.

¹²¹ Courbevoi (Francia), 1894-París, 1961. Escritor de prosa crítica y satírica, plena de fuerza, su obra cumbre *El viaje al fin de la noche* (París, 1932) constituye un texto de renovación e innovación del panorama literario francés. El homenaje previsto por el gobierno francés en el año 2011 fue cancelado debido a las presiones de un colectivo numeroso que continuaba viendo en Céline, por encima del autor, a un antisemita y a un colaborador de los nazis durante la ocupación y la negra época del Gobierno de Vichy.

¹²² Lom (Noruega), 1859-Grimstad (Noruega), 1952. Uno de los pioneros en el empleo de nuevas técnicas narrativas como el monólogo interior o la corriente de conciencia, con tramas y personajes protagonistas teñidos de un extraño y triste romanticismo llevados al límite. Premio Nobel de Literatura en el año 1920.

¹²³ Swansea (Reino Unido), 1949. Uno de los novelistas británicos más importantes de finales de siglo XX y principios del XXI con gran recepción, tanto de público como de crítica. Ha sido profesor de escritura creativa en la Universidad de Manchester. Destaca, también, en su faceta como ensayista y crítico literario.

¹²⁴ Griffen (Austria), 1942. Autor de obras teatrales, ensayos y poesía, como novelista destaca siempre por su intención innovadora, renovadora y experimental, así como el estudio profundo que hace sobre el aislamiento y la alienación de sus personajes, que no son sino el reflejo del desmoronamiento moral del hombre del siglo XX.

e). La necesidad de un número determinado, mínimo o suficientemente abundante de estudios y aparato crítico sobre el autor

Es cierto que en el ámbito español los estudios realizados hasta la fecha sobre Ismaíl Kadaré son mínimos, se reducen a una tesis doctoral –a la que ya me he referido con anterioridad–, al libro de Moisés Mori, y al grupo de artículos en revistas especializadas, muchos de ellos meras recensiones o resúmenes, cuando no reproducciones palabra por palabra de las solapas de sus libros, de paratextos editoriales con enfoque comercial, que poco o nada aportan; no digamos los trabajos realizados sobre literatura albanesa, son nulos.

En el caso de que exista una lectura crítica del autor suele realizarse en términos elogiosos y nada neutrales, generalmente impresionistas, o en funciones de *crítico de emergencia* llevadas a cabo por su propio traductor Ramón Sánchez Lizarralde. Un caso extraño en este panorama es el libro de Moisés Mori, *Voces de Albania, lectura en falso de Ismaíl Kadaré*, en donde con una lectura erudita el autor intenta abarcar, casi por el aplastamiento de un lector abrumado, todas las conclusiones del ingente estudio de la obra de Kadaré. En cualquier caso, el de Mori es un esfuerzo narrativo y documental que me ha resultado muy útil, en algunos casos diría que clave, a la hora de realizar la presente tesis.

No olvido, desde luego, el TFM, de fecha 2013, realizado en la UCM y dentro del Máster de Estudios Literarios por el masterando Roberto Gómez Martínez sobre la novela *El accidente* y al que me referiré suficientemente en su momento. Poco a poco, dentro de la Universidad, han proliferado como islotes algunas comunicaciones en congresos realizadas por alumnos que han tenido en cuenta algunos aspectos de la obra de Kadaré como objeto de estudio.

En el ámbito europeo sí que parece haberse desarrollado un marco de estudio de la obra de Kadaré, especialmente en Francia. De allí nace el término que define el particular espacio y ambiente en que se desarrolla la novelística del autor: la *Kadaria*. Esto, obviamente, redimensiona y sitúa la obra en un nivel de trascendencia propio, la eleva a lo kafkiano, a lo kakánico, entroncando el proceso creativo y ambiental de Ismaíl Kadaré con los fenómenos narratológicos de Kafka y Musil.

Mientras que en el ámbito de otros estudios críticos mundiales caben destacar, además de los trabajos llevados a cabo en Francia por Eric Faye, las investigaciones de

Eralda Lameborshi¹²⁵ en la Universidad de Austin, las investigaciones de Robert Elsie, un gran experto en historia de la Literatura Albanesa, así como el libro ya mencionado de Peter Morgan: *Ismail Kadare: The Writer and the Dictatorship 1957-1990*.

Estos son cinco aspectos neurálgicos a la hora de afrontar un estudio, hoy en día, de la obra de Ismaíl Kadaré. Todos ellos confluyen en presentar un estado de la cuestión en la que el autor aparece con una buena presencia en el mercado francés y anglosajón, donde está muy prestigiado, y como un autor de culto y minoritario, a pesar de lo importante de su galardón, en el ámbito de lo hispánico.

Albania y todo lo relacionado con Albania sigue siendo un enigma para los españoles y su literatura no podía escapar a esa máxima. La figura de Kadaré presenta, así, un problema mayúsculo, en tanto en cuanto pasa por ser, en nuestro ámbito, el “inventor de Albania”, dado que la imagen que poseemos de ese país, que nos ha llegado de refilón, proviene, la mayoría de las veces, de lo que hayamos podido extraer de la lectura de sus obras.

De un modo u otro, Kadaré ha inventado Albania para el mundo, y lo ha llevado a cabo mediante su literatura; esta circunstancia es un factor importantísimo, con todo lo que conlleva de extraliterario, y que se debe tener en cuenta a la hora de iniciar la aproximación que me dispongo a realizar.

¹²⁵ Profesora visitante asistente en la Universidad de Stephen F., Austin, Texas. Sus trabajos sobre Kadaré se centran en las novelas *El Palacio de los sueños* y *La pirámide* para “Ismail Kadare’s voice in Albania’s polyphonic identity”, en donde interpretadas como alegorías del régimen comunista las pone en relación con las teorías sobre las estructuras de poder que argumentan Michel Foucault y Louis Althusser (Argelia, 1918-París, 1990). También ha dedicado estudios y conferencias a *El puente de los tres arcos* y a *El general del ejército muerto*.

PARTE II

UBICACIÓN DE LA PRODUCCIÓN LITERARIA DE ISMAÍL KADARÉ

5. NOVELA Y NOVELISTAS BAJO EL TELÓN DE ACERO

“Basta de cantar a la luna y la gaviota,
ahora cantaré a la Comisión Extraordinaria”.

Vladimir Maiakovski

Como introducción al estudio de la relación de Kadaré con el totalitarismo en su obra, haré un recorrido por los países de Europa que han sufrido regímenes totalitarios atendiendo a las dificultades de los escritores para publicar, a los comportamientos de los gobiernos en relación con el hecho literario y a las represiones sobre las obras y los propios escritores.

Lo que primero que conviene aclarar, y fijar, es el origen del concepto de *Telón de Acero*, que lo hizo suyo,¹²⁶ concretamente como *Cortina de Acero* asociada a una teórica frontera ideológica e intelectual, Winston Churchill, en una conferencia que pronunció en 1946.¹²⁷ Churchill utilizó esa denominación, *acero*, para recalcar las enormes dificultades que se presentarían en los países de la órbita soviética para un normal flujo de información, de relaciones con el exterior, para la imposibilidad de una palabra: libertad.

Si estamos de acuerdo en que cualquier acto de creación es un acto de libertad individual, las artes, las inquietudes artísticas, quedaron muy mermadas por el peso de este concepto, por la enorme losa que representaba el *telón*. En el caso de la literatura, de la novela en particular, encontraremos unos escritores despreciados por el sistema, ninguneados por las políticas de *realismo socialista*, aislados por el miedo a la penetración de las ideas de Occidente, que escriben al dictado político de sus Estados, que son cómplices de los abusos que se están produciendo, legitimándolos con sus obras (todo jaculatorias y alabanzas), pero también se destapará la figura contraria: la de autor rebelde que no puede aceptar lo que sucede y decide denunciarlo en su escritura, con el grave riesgo que eso encierra, ya sea de censura, represión, deportación e incluso muerte.

La novela, en todos estos países, atraviesa una primera fase que se produce tras la liberación de la invasión de la Alemania nazi al término de la Segunda Guerra Mundial,

¹²⁶ Se especula con que la verdadera autoría del término sea del Ministro de Propaganda del Tercer Reich y alcalde de Berlín, Joseph Goebbels, que lo empleó en un artículo del *Das Reich* el 25 de febrero de 1945.

¹²⁷ Conferencia pronunciada en el Westminster College de Fulton, Missouri, 5 de marzo de 1946, si bien antes, en un telegrama dirigido al presidente de los EUA, Harry Truman, el 12 de mayo de 1945, Churchill ya había empleado el término.

suceso que los Estados totalitarios de izquierdas, en su imaginario político desplegado después, denominarán como la *Gran Guerra Patria*. En esos momentos, los autores se dedican a denunciar los crímenes nacionalsocialistas y las atrocidades de la guerra con, incluso, cierta confianza y esperanza puesta en el nuevo régimen que viene, como un resurgir humanista. Sin embargo, en cuanto el Partido Comunista se hace con el poder y la URSS extiende su influencia sobre esos territorios, la narrativa pasará a presentar un cuádruple aspecto: la de los escritores que “crean” al dictado del poder (esos que en absoluto nos interesan para la presente tesis), la de los novelistas que deciden permanecer en los países comunistas y eligen denunciar al régimen de una forma soslayada o metafórica (muchas veces recurriendo a la novela histórica o de ciencia ficción y no sin grandes riesgos y problemas), la de los autores *samizdat* o clandestinos que publican desde la prohibición oficial de que alguna vez vea la luz su obra y se arreglan como pueden (hojas volantes, fotocopias, manuscritos), y la de los autores exiliados que denuncian cualquier totalitarismo con grave riesgo para sus vidas aún desde lugares teóricamente seguros como Nueva York, Londres o París.¹²⁸

Poco más de cuarenta años después de su irrupción en el panorama geopolítico, y tras la caída del Muro de Berlín, se produce un desbloqueo súbito, un deshielo de los totalitarismos del Este que, siguiendo un efecto dominó, acaban por ser liquidados. La desaparición de la URSS y de su estela de influencia, el colapso del comunismo, la unificación de Alemania, el nacimiento de nuevos países al amparo de la nueva legalidad, produce un aluvión de novelas que denuncian los regímenes de los estados periclitados, y sus atrocidades: la represión de la *KGB*, el montaje de escuchas de la *Stasi* y la invasión de la vida privada en la RDA, la brutal *Securitate* de Ceaușescu... empiezan a ser temas *destapados* por quienes vivieron esas situaciones y ahora se ven con libertad y fuerza para contarlo. Así, se comienzan a publicar novelas, otras veces, simplemente, se van rescatando textos inéditos que durante años estuvieron prohibidos o que no pudieron publicarse, y que constituyen el núcleo más duro de la denuncia del totalitarismo.

¹²⁸ A la leyenda negra y criminal pertenece ya el asesinato, mediante inyección de ricina, del disidente búlgaro Georgi Márkov (Sofía, 1929-Londres, 1978), escritor y periodista, dosis que le fue administrada con la punta de un paraguas mientras esperaba en una parada de autobús cercana al puente de Waterloo el 7 de septiembre de 1978. El sistema empleado ha dado origen, incluso, al método de ejecución conocido como “paraguas búlgaro”. Parece ser que Alexandr Solzhenitsyn también fue víctima de la ricina, en este caso por la *KGB*, pero logró superar sus efectos.

a) Unión Soviética

El caso de la URSS resulta especial dentro del panorama a analizar, ya que en este país se sufrió antes que en ningún otro el estalinismo y, por ello, la literatura de denuncia fue especialmente necesaria y especialmente reprimida: además, escribir en contra de Stalin desde el exterior, resultaba una cuestión delicada a causa de las poderosas redes de la *KGB* extendidas por toda Europa. Mientras, en la RDA, sin embargo, la denuncia por parte de quienes se mantenían en el país vendría de la mano de una especie de crítica renovadora o constructiva que, por supuesto, se convirtió en feroz a la caída del muro.

Con Stalin, la *literatura rusa*, la de las novelas de Nikolái Gógol¹²⁹, Lev Tolstói¹³⁰ o Fiódor Dostoievski¹³¹, dará paso a la *literatura soviética*, un espanto en donde la *literatura proletaria*, la *literatura de combate*, la denuncia del capitalismo y el héroe socialista camparán por sus fueros y convertirán a autores como Platónov, Pasternak, Mijaíl Bulgákov¹³² e Isaak Bábel¹³³, en indeseables para el sistema.¹³⁴ Ejecutados sumariamente, silenciados, exiliados o silenciados, todos ellos pagaron un alto precio por desagradar al poder con sus obras. Donald Rayfield lo refleja de la siguiente forma:

“Cuando se identificaba y arrestaba a un enemigo del pueblo, se destruían sus libros y se borraba o tachaba su nombre de todos los ejemplares de todas las enciclopedias existentes. A consecuencia de todo ello, había más personas ocupadas en censurar la literatura que en crearla (...) La obra *Curso breve*, escrita por Stalin (una historia del Partido), pasó por diversas

¹²⁹ Gubernia de Poltava (actualmente Ucrania), 1809-Moscú, 1852. Escritor, padre de la novela rusa moderna, imbuido de un espíritu moral y reformador, sin desdeñar el humor ni los elementos fantásticos en su narrativa.

¹³⁰ Yasnaya Poliana (Rusia), 1828-Astápovo (Rusia), 1910. Novelista considerado por la crítica como uno de los autores fundamentales de la historia de la Literatura. Sus novelas marcan una de las cúspides del realismo. También es notable su maestría en el relato corto y la *nouvelle*. Al parecer, la publicación de sus Obras Completas ocupa los noventa tomos.

¹³¹ Moscú, 1821-San Petersburgo, 1881. Novelista, cuentista y ensayista. Escritor de corte existencialista busca iluminar con su prosa las pasiones y los instintos humanos, con estudios psicológicos del comportamiento sometido a los impulsos y las pasiones.

¹³² Kiev (Ucrania), 1891-Moscú, 1940. Narrador y dramaturgo, notable cuentista, sin embargo es universalmente conocido por su obra *El maestro y Margarita* (Frankfurt, 1967), publicada veintiséis años después de su muerte, sistemáticamente prohibida en la URSS, y que había circulado en *samizdat*.

¹³³ Odesa (Ucrania), 1894-Moscú, 1940. Periodista, dramaturgo y notable cuentista. Fue torturado y ejecutado durante la conocida como *Gran Purga* estalinista de finales de la década de los años treinta.

¹³⁴ Un esclarecedor retrato de cómo el estalinismo acabó, de una u otra forma, con todos ellos, podemos encontrarlo en las páginas de la obra de Vitali Shentaliski (Siberia, 1939): *Esclavos de la libertad. En los archivos secretos del KGB* (París, 1993), que ha terminado convirtiéndose en una trilogía que también atiende a otros autores: Marina Tsvetáyeva (Moscú, 1892-Yélabuga –URSS–, 1941), Anna Ajmátova (Odesa, 1889-Moscú, 1966), Ósip Mandelshtám (Varsovia, 1891-Kolymá –URSS–, 1938), etcétera. Véase “Bibliografía general y de referencia” para la trilogía completa de Shentaliski.

ediciones a medida que los héroes de la Revolución iban convirtiéndose en personas no gratas. Las publicaciones extranjeras (...) fueron confiscadas muy a menudo; muchos políglotas fueron arrestados por espías. Quedaron tan pocos censores capaces de leer en inglés, francés y alemán que los periódicos y los libros extranjeros se destruían en la oficina de correos” (2003: 270).

El adoctrinamiento ideológico y el férreo control (ejercido también por la Unión de Escritores Soviéticos) harán imposible cualquier crítica al régimen.¹³⁵ Son años de oscurantismo, donde se desarrollará una literatura inflada y absurda con muy pocas obras salvables (tal vez el *Poema pedagógico* [1933-1935] de Antón Makárenko¹³⁶ o alguna novela de Aleksandr Fadéiev¹³⁷ y, por supuesto, Mijaíl Shólojov¹³⁸). Será durante el periodo conocido como *deshielo* (de 1956 a 1964) cuando se reanime el panorama literario con ediciones de escritores otrora proscritos (Bábel, Pilniak¹³⁹, Platónov) que culminará con la primera gran obra de denuncia del estalinismo: *Un día en la vida de Ivan Denísovich* (Moscú, 1962), de Alexandr Solzhenitsyn.

Una denuncia similar, la de Varlaam Shalámov¹⁴⁰, con sus *Relatos de Kolimá* (Londres, 1978), será difundida y conocida en forma *samizdat*, e incluso se acabará publicando la monumental *Vida y destino* (París, 1960), de Vasili Grossman¹⁴¹, que se

¹³⁵ Circunstancia que Nabókov comenta en su *Curso de literatura rusa* (Nueva York, 1980): “Cuando se pasa la vista por la ruina a que unas manos sumisas, tentáculos obedientes guiados por el abotargado pulpo del Estado, han conseguido reducir cosa tan fiera, tan caprichosa y libre como es la literatura (...) la literatura no tiene otra función que la de ilustrar los anuncios de una empresa de tráfico de esclavos” (Nabókov, 2009: 31).

¹³⁶ Bilopol (actualmente Ucrania), 1888-Moscú, 1939. Pedagogo, fundó cooperativas para los huérfanos de los caídos en la Guerra Civil a raíz de la Revolución de Octubre. Su *Poema pedagógico* recoge la historia de la llamada *colonia Gorki*, uno de estos centros educativos.

¹³⁷ Kimry (Rusia), 1901-Moscú, 1956. Sus novelas ensalzaban el *realismo socialista* y los ideales de la URSS. Fue Secretario de la Unión de Escritores, que había ayudado a fundar, sin embargo, totalmente derrotado por vicisitudes políticas y de censura, terminó suicidándose.

¹³⁸ Vyoshenskaya (Rusia), 1905-1984. Es uno de los principales exponentes de la literatura y culturas soviéticas, con una gran proyección de sus obras, en particular su novela editada en varios tomos y titulada *El Don apacible* (1928-1940, editada al completo en Moscú en 1974), una especie de épica del siglo XX. Fue Premio Nobel de Literatura en el año 1965.

¹³⁹ Borís Pilniak –Mozhaik (actualmente Rusia)—, Moscú, 1938. Escritor, acusado de actividades contrarrevolucionarias, el régimen lo hizo desaparecer. Años después se ha sabido que lo fusiló de forma sumarísima.

¹⁴⁰ Vologda (Rusia), 1907-Moscú, 1982. Escritor de poemas y relatos, fue acusado de propaganda antisoviética y condenado a diez años de internamiento en Siberia. Liberado en 1953, fue rehabilitado en 1956, aunque la primera edición de su obra *Relatos de Kolimá* no aparecería hasta el año 1978, en Londres.

¹⁴¹ Berdíchev (actualmente Ucrania), 1905-Moscú, 1964. Periodista y cronista de guerra, escritor, es autor de algunas de las novelas maestras sobre la Segunda Guerra Mundial, centrándose en el sitio de Stalingrado. Sin embargo, el sistema de Jrushchov no lo creerá así, requisándole sus textos y censurándolo, prohibiéndole publicar, al extremo de que Grossman fallecerá creyendo toda su obra perdida. El apoyo de la disidencia, primero, y el aperturismo de finales del régimen, después, permitieron la publicación de su obra.

encontraba confiscada.¹⁴² El final de la era Jrushchov¹⁴³ acabará con la tendencia *tolerante* a una crítica del estalinismo, pero el testimonio, los documentos, ya estaban editados. Por ejemplo, Solzhenitsyn acabará siendo expulsado del país, pero no por ello cejará en su línea de denuncia, que continuará con *El primer círculo* (Nueva York, 1968), y *El pabellón de cáncer* (Frankfurt, 1968). El camino de la denuncia se había abierto para los novelistas y unos pocos ya habían demostrado cómo podían hacerlo.

Será el exilio desde donde se luche contra ese periodo de *gran estancamiento*: Vladimir Voinóvich¹⁴⁴ publicará *Vida e insólitas aventuras del soldado Iván Chonkin* (París, 1975), un ejemplo de estilo ácido e inteligente, surrealista y satírico, enormemente dañino para los que son criticados en esas páginas. Habrá que esperar a que un tiempo después, ya de la mano de esa *perestroika* y *glasnost* que trajeron mayor permisividad, se produzca la recuperación de autores prohibidos o eliminados, y el foco se centrará, también, sobre los exiliados, que empezaron así a no ser repudiados en su país... Muestra de ello puede ser el novelista Anatoli Rybakov¹⁴⁵ con *Los hijos del Arbat* (Moscú, 1987), que forma parte de su tetralogía titulada *Terror* —que se completa con las novelas *1935 y otros años* (1989), *Terror* (1990) y *Polvo y cenizas* (1994)—, y que seguirá esa senda. Poco a poco, se vuelve a poder hablar y disfrutar de una *literatura rusa*. La recuperación del pasado, con reediciones de Pilniak, Grossman, Bulgákov y Platónov, así parece demostrarlo.

A modo de resumen de lo que ha sido la literatura soviética, y cómo ha inficionado toda la literatura del Este y de los países satélites con un comportamiento *particular* en su relación con los autores, es ilustrativa la siguiente nota de María de Rocas al poema¹⁴⁶ que sobre Maiakovski¹⁴⁷ había escrito Kadaré:

“Figura emblemática de la poesía rusa y soviética, que fue objeto de toda clase de alabanzas y acusaciones: ultrabolchevique, ultraoccidental, propagandista proletario, decadente burgués, moralista, inmoral, proamericano,

¹⁴² Para más información sobre las vicisitudes de esta novela, consúltese: *Sobre vida y destino* (Barcelona, 2008). Véase la “Bibliografía general y de referencia”.

¹⁴³ En 1964 Jrushchov dejó paso a Leonid Brézhnev (Kamenskoye —actualmente Ucrania—, 1906-Moscú, 1982) y con él se invierte el proceso de denuncia de la era Stalin, recuperándolo positivamente.

¹⁴⁴ Dusambé (actualmente Tayikistán), 1932. Escritor con una enorme carga satírica en sus novelas, le llegó a ser retirada la ciudadanía y se vio obligado a exiliarse.

¹⁴⁵ Chernigov (actualmente Ucrania), 1911-Nueva York, 1998. Autor de una literatura infantil muy popular, en sus novelas “adultas” hizo gala de un feroz antiestalinismo.

¹⁴⁶ “Réquiem por Maiakovski”, de 1975, en *Antología poética*, Pre-Textos, Valencia, 2012, p. 59. Traducción de Ramón Sánchez Lizarralde.

¹⁴⁷ Vladímir Maiakovski (Baghdati —actualmente Georgia—, 1893-Moscú, 1930. Poeta y dramaturgo, revolucionario ruso y figura importantísima de la primera mitad del siglo XX. Adscrito estéticamente al futurismo, se suicidó de un disparo en el corazón.

antiamericano, antiruso, etcétera (...) En el destino del poeta ruso, Ismaíl Kadaré ha visto el ejemplo arquetípico de la forma en que los grandes, en el universo comunista, estaban siempre abocados a ser considerados culpables y a ser derribados. El ataque frontal de la mediocridad contra la gran literatura –ataque intensamente sostenido por todas las dictaduras comunistas– ha configurado el tono de la literatura del Este” (María de Rocas en Kadaré, 2014a: 93, nt. 3).

Lamentablemente, este tratamiento de los escritores más significativos de cada país que se encontraba bajo el dominio del sistema comunista se fue repitiendo, en mayor o menor medida, en cada lugar y con sus propias características, guardando parecidas similitudes entre sí: los autores, primero, denunciarán el nazismo y la ocupación, y glosarán episodios más o menos heroicos de la Guerra Patria, para, después, convertirse en elementos molestos a los ojos del nuevo régimen y ser aplastados por el comunismo que acallará por completo a los narradores y a todos aquellos que no se ajusten al *realismo social*. Así que tendrá que ser desde el exilio el lugar en donde se articulen las mayores voces de denuncia.

b) Bulgaria

Bulgaria, tras la Segunda Guerra Mundial, se verá obligada a convertirse en un país comunista cuyas consecuencias en la vida cotidiana serán atroces y, obviamente, convertirán en un páramo el ámbito cultural y literario. Como afirma Tania Dimitrova Láleva¹⁴⁸, en *Historia de las Literaturas Eslavas*:

“El régimen, sobre todo en su primera década, oprimió despiadadamente la antes polifacética vida literaria, y no permitía en ella nada que no fuese ‘realismo socialista’. En esta situación muchos de los autores de calidad dejaron de escribir, otros crearon obras declarativas según las exigencias del momento. Y las exigencias se imponían clarísimas –la literatura debía reflejar la lucha ideológica y armada del pueblo, o mejor dicho, del Partido Comunista, contra el capitalismo, la victoria triunfal de las fuerzas el progreso, la superación de la decadente moral burguesa; se admitían como dignos de exaltación la idea comunista, el Partido con mayúscula, el héroe comunista y antifascista, la lucha contra

¹⁴⁸ Es profesora de lengua búlgara en la Universidad Complutense de Madrid, y ha publicado numerosos manuales para aprender el idioma, así como alguna traducción de novelistas búlgaros.

el enemigo (el imperialismo mundial)” (Láleva en Alvarado et al., 1997: 226).

Terrible panorama, cuyo resultado fue la conversión de la literatura y el propio oficio del escritor en una mera tarea de propaganda ideológica, alejada de todo proceso creativo y artístico. Serán típicas las formas narrativas noveladas presentadas en trilogías y tetralogías sobre la lucha antifascista y la Gran Guerra Patria contra los nazis, la producción industrial, el socialismo y el conocido como *frente de trabajo*. En la forma de la *novela-río*, el héroe comunista se encuentra a sus anchas.

Algunos escritores, como Dimítar Tálev¹⁴⁹, recurren a panoramas históricos para llevar a cabo la autocritica al régimen. En su caso, en la trilogía titulada *Samuil*¹⁵⁰ (Sofía, 1965) realiza el análisis de un periodo lejano a la Bulgaria comunista, y concluye que el fanatismo por un ideal conduce a numerosas corrupciones, tanto personales como sociales, y que no se pueden alcanzar fines nobles a través de medios inhumanos, que las reformas son incompatibles con la crueldad y el desprecio por la vida humana. El tema histórico, así, se había convertido en una forma de huir del presente, del héroe comunista y del *realismo socialista*. Esto condujo a una consolidación de la novela histórica en Bulgaria con autores como Emiliján Stánev¹⁵¹, y a una serie de escritores que explotaran los tiempos del yugo turco sobre el país.¹⁵² Las críticas encubiertas, desde el año 1956 y con la llegada al poder de Tódor Živkov¹⁵³, experimentaron un giro en dirección a la parodia y la sátira, y también creció el género de la ciencia-ficción.¹⁵⁴

Con el desmoronamiento del régimen, aparecerán las novelas y los escritores que denuncian abiertamente los años de penuria búlgaros. Uno de ellos, en 1991, será Ivajlo Petrov¹⁵⁵, que durante los momentos duros había reflexionado peligrosamente sobre la posibilidad de obtener una sociedad humana con métodos inhumanos, sobre si se podía

¹⁴⁹ Prílep (actualmente Macedonia), 1898-Sofía, 1966. Escritor y periodista, de tendencias claramente promacedonias, fue represaliado, internado en campos de trabajo forzados y obligado al destierro.

¹⁵⁰ Una trilogía escrita entre los años 1958-1960 que refleja los últimos años del Primer Reino Búlgaro.

¹⁵¹ Tárnov (Bulgaria), 1907-Sofía, 1979. Autor de relatos ambientados en la naturaleza y sobre animales, hasta que se decide a escribir novelas; de ellas, *El ladrón de melocotones* (Sofía, 1948) está considerada una de las cumbres de la literatura búlgara.

¹⁵² Stefan Díčev (Tárnovo –Bulgaria–, 1920-1995), Vera Mutafčieva (Sofía, 1929-2009) y Antón Dónčev (Burgas –Bulgaria–, 1930), fundamentalmente.

¹⁵³ Pravets (Bulgaria), 1911-Sofía, 1998. Secretario General del Partido Comunista de Bulgaria y Presidente del país hasta 1989. Su mandato de treinta y cinco años es uno de los más largos de la Europa comunista, solo superado por el del albanés Enver Hoxha. Practicó una concentración absoluta de poder, hasta el punto en el que aunó Partido y Gobierno en su propia persona.

¹⁵⁴ En este género cabe destacar a Pável Vézinov (Sofía, 1914-1983) y su *ciencia-ficción psicológica*.

¹⁵⁵ Bdintsi (Bulgaria), 1923-Sofía, 2005. Es de los escritores contemporáneos búlgaros más importantes. Se inició en la poesía, pero el éxito le llegó con la novela breve.

compaginar el compromiso social con la autonomía del individuo.¹⁵⁶ En su novela *Condena a muerte* (Sofía, 1991) no duda en reflejar las brutales represalias que el régimen comunista llevó a cabo en sus primeros años de consolidación.

Otro novelista, además recientemente publicado en España, es Angel Wagenstein¹⁵⁷, que con *El Pentateuco de Isaac* (Berlín, 1999) crea una historia no sólo de denuncia del estalinismo, sino también del nazismo y de los totalitarismos en general. En ella, el protagonista Isaac Jacob Blumenfeld, en su devenir novelesco, conocerá en sus carnes lo más sórdido de los campos de Hitler y también de la era soviética. Sin embargo, esa dualidad de preso, de prisionero de Hitler y de Stalin, dista mucho de tratarse de una mera invención porque, desgraciadamente, miles fueron los deportados que pasaron por los campos nazis para luego recalar en los soviéticos. Como ejemplo, ahí está la odisea de Margarete Buber-Neumann¹⁵⁸, media vida transcurrida a caballo de ambos universos concentracionarios, como relató con pulso firme y prosa fría en su libro.¹⁵⁹ Como ella, otros muchos autores se decidieron a denunciar semejante barbarie. Así lo hace Angel Wagenstein, en toda una reivindicación del inhumano siglo XX, ese siglo que, para otro escritor búlgaro, Iván Vázov¹⁶⁰, era un siglo brutal y de las bestias; aunque murió en 1921, Vázov ya presentía todo el terror que se ejercería sobre la humanidad.

En la obra de Wagenstein, el protagonista aparece zarandeado por los acontecimientos, intentando comprender y comprendiendo muy poco de lo que le sucede –tal y como así lo reconoce la mayoría de las veces– porque el hombre es el principal juguete de la Historia.¹⁶¹

c) Polonia

¹⁵⁶ En *Batida de Lobos* (Sofía, 1982).

¹⁵⁷ Plovdiv (Bulgaria), 1922. Además de escritor, es director y guionista de cine. Salpicada de un humor ácido e irónico, ha puesto en pie una trilogía sobre el destino errante de los judíos en la Europa del siglo XX.

¹⁵⁸ Postdam, 1901-Frankfurt, 1989. Destacada integrante del Partido Comunista durante la República de Weimar: durante la purga estalinista fue enviada a Siberia y, después, tras el pacto nazi-soviético de 1939, fue entregada por parte de los soviéticos a la *Gestapo* e ingresada en el campo de concentración de Ravensbrück.

¹⁵⁹ Su obra autobiográfica: *Prisionera de Stalin y Hitler* (Estocolmo, 1948). Véase “Bibliografía general y de referencia”.

¹⁶⁰ Sópot (actualmente Bulgaria), 1850-Sofía, 1921. Es uno de los autores más importantes de la literatura búlgara. Durante mucho tiempo monopolizará las letras de su país, con una obra que atendía a la poesía, la prosa y el teatro y que lo aupó como el poeta nacional de Bulgaria, gracias a su carácter nacionalista plagado de referencias a epopeyas de exaltación y dramas históricos teñidos de romanticismo.

¹⁶¹ Para un análisis más profundo de la novela de Wagenstein puede consultarse mi artículo digital en *FronteraD: El humor os hará libres*. 18-03-2010; www.fronterad.com

En palabras de Stalin, los escritores son “ingenieros del alma humana” (Alvarado et al., 1997: 868). A ese dictado deben de atender los autores polacos, que han visto su país liberado de los nazis para ser entregado a Stalin y la influencia de la URSS. Una de las primeras novelas que surge después de la Segunda Guerra Mundial y que plantea una crítica y una respuesta a los mandatos del *realismo socialista*, será *Cenizas y diamantes* (Varsovia, 1948), de Jerzy Andrzejewski¹⁶². Su forma de abordar los asuntos políticos y la cuestión de la nacionalidad le llevará a alejarse de los *principios realistas socialistas* y sufrirá críticas por ello. Tanto, que Andrzejewski cambiará, obediente, algunos párrafos para adaptarlos a la línea de la propaganda. La presión ejercida sobre los escritores es tan insoportable que, en 1959, Tadeusz Borowski¹⁶³ se suicida, sumido en una crisis de valores y creación. Un autor tradicionalmente dócil con la dictadura, Czesław Miłosz¹⁶⁴, agregado cultural y diplomático, opta por exiliarse en París en el año 1951 y publicar *El pensamiento cautivo* (París, 1953), reflexión sobre el autoritarismo estalinista.

En los años sesenta, el régimen de Władysław Gomułka¹⁶⁵ seguirá presionando a los autores, y castigándolos, incluso con cárcel, de forma que los escritores polacos escogerán una serie de temas que les permitirán salirse por la tangente: se vuelven hacia la parábola, la psicología, el contexto filosófico. Esto genera parábolas históricas de análisis psicológico como *Las puertas del paraíso* (Varsovia, 1960) de Andrzejewski, que esboza, sigilosamente, una sociedad sin valores, o como su texto teatral anterior, *Las tinieblas cubren la tierra* (Varsovia, 1957), que ubica acción y tiempo histórico en la España del siglo XV, pero que no es sino una crítica al estalinismo reflejado en la figura de Tomás de Torquemada¹⁶⁶ y la Inquisición.

Mientras, en París, otros autores polacos, de forma anónima y tras la estela de Miłosz, van editando. En el propio país, dirigir las miradas literarias a las épocas de los

¹⁶² Varsovia, 1909-1983. Es uno de los novelistas más importantes de la Polonia literaria del siglo XX. Preocupado por la innovación técnica, “en la literatura sólo apreciaba los verdaderos retos, la búsqueda de la gran forma” tal y como afirma el autor Sergio Pitó –Puebla (México), 1933– en la introducción a *Las puertas del paraíso* (Andrzejewski, 2004: 15).

¹⁶³ Zhytomyr (actualmente Ucrania), 1922-Varsovia, 1951. Deportado a Auschwitz y después a Dachau, donde fue liberado por las tropas Norteamericanas. Además de poesía, se centró en la narrativa, que giraba en derredor de sus experiencias extremas en los campos de exterminio. No pudiendo soportar más la vida en el régimen, que lo había desencantado por completo, se suicidó con veintiocho años sumido en una terrible crisis moral.

¹⁶⁴ Seteniai (actualmente Lituania), 1911-Cracovia, 2004. Poeta, traductor, ensayista y narrador de sesgo filosófico y político en sus obras. Premio Nobel de Literatura en el año 1980.

¹⁶⁵ Krosno (Polonia), 1905-Konstancin (Polonia), 1982. Secretario General del Partido Obrero Unificado fue, realmente, el dirigente del país entre 1956 y 1970.

¹⁶⁶ Valladolid, 1420-Ávila, 1498. Dominicano, primer Inquisidor General de Castilla y Aragón. Según estudios, bajo su mandato fueron quemadas más de diez mil personas y otras cien mil sufrieron castigos.

Piast¹⁶⁷ y de los Jagellones¹⁶⁸ será una buena manera de escribir y quedar a salvo. Las denuncias se deslizan por entre las tramas de grandes dobleces, y no estaría de más acercarse a ese *océano de conciencia* que es el planeta *Solaris* (Varsovia, 1961), de Stanisław Lem¹⁶⁹, como otra crítica más al control de conciencias del régimen. En este sentido se podrían interpretar algunos trabajos de Ryszard Kapuściński¹⁷⁰ como *El Emperador* (Varsovia, 1978) o *El Sha* (Varsovia, 1982), reflexiones históricas al estilo de grandes reportajes en donde lo que se hace es realizar una radiografía de los males del poder absoluto.

A partir de los años setenta, los autores polacos se deciden a publicar en el extranjero, pero no ya de manera anónima, sino que firman sus obras. De todas maneras, muchas obras de denuncia, novelas de calidad, no verán la luz hasta la década de los noventa porque, a partir de 1981, con el gobierno militar de Jaruzelski, la situación se agrava tantísimo que la narrativa se publica de forma clandestina o fuera de las fronteras. Francia, Gran Bretaña, Italia, Alemania (la RFA), suiza y Estados Unidos, serán los principales países en donde se dará esta producción.¹⁷¹

¹⁶⁷ Anclados en un fundador legendario, alrededor del año 800, alcanzan a reinar en Polonia hasta el año 1370.

¹⁶⁸ Dinastía originaria de Lituania que gobernó en algunos países de la Europa Central, entre ellos Polonia en el periodo de tiempo que comprende los años de 1386 y a 1572.

¹⁶⁹ Lvov (actualmente Ucrania), 1921-Cracovia, 2006. Es uno de los escritores polacos de mayor fama y proyección internacional, avalado por un enorme éxito de crítica y público. Su género de ciencia ficción teñido de sátira y filosofía ha vendido casi treinta millones de libros en todo el mundo.

¹⁷⁰ Pinsk (actualmente Bielorrusia), 1932-Varsovia, 2007. Periodista y reportero de guerra, autor de crónicas y grandes reportajes, ha escrito sobre la caída de la URSS, la política africana y los países sudamericanos. Ha disfrutado de una extraordinaria acogida entre el público, que lo llevó a ser muy popular. Premio Príncipe de Asturias de Comunicación y Humanidades en el año 2003.

¹⁷¹ Con alguna excepción notable, como la de Argentina y el dramaturgo, narrador y ensayista Witold Gombrowicz (Małoszyce –Polonia–, 1904- Vence –Francia–, 1969).

d) Rumanía

En Rumanía, en donde escribe, por ejemplo, Norman Manea, la situación no era menos terrible y tenebrosa. El comunismo empezó con una política de *violencia bruta*¹⁷² se fue desinflando hasta *los años de miseria*,¹⁷³ el sistema entró en una auténtica bancarrota, tal y como cita Ted Anton¹⁷⁴:

“La policía secreta era un cuerpo todopoderoso cuyas actividades habían destruido las vidas de mucha gente inocente. La brutalidad de la Rumania comunista, generalmente ignorada por occidente en aquella época, se ha comparado con la de la Inglaterra de Orwell en 1984. Los hijos de disidentes podían recibir severas palizas en la calle, los prisioneros políticos podían ser torturados y forzados a torturar a otros, y la gente corriente podía verse sojuzgada en un ambiente de “una total censura y un total control en la vida cotidiana por una policía todopoderosa”, como escribió el profesor de la Universidad de Indiana, Matei Călinescu¹⁷⁵. Al mismo tiempo, el régimen trataba de buscar el apoyo de los intelectuales haciéndolos usar una retórica pseudonacionalista” (93-94).

Dado que el país carecía de una clase media propiamente dicha, escritores e intelectuales de cualquier tipo representaban una muy seria amenaza para el gobierno, que se empleó a fondo a combatirlos utilizando micrófonos, escuchas, delatores y chivatazos, cuando no se usaba la desacreditación pública cimentada en la mentira y en la infamia, calificando al intelectual represaliado de traficante, drogadicto, homosexual o violador.

Todo ello en el marco de un país en el que “bajo el gobierno de Ceaușescu se suponía que todo el mundo tenía que ser feliz” (Anton, 2000: 96). Y, como si la pesadilla que la Albania de Kadaré inspira para su *Palacio de los sueños* fuera una completa realidad, el jefe de la *Securitate*, Ion Pacepa¹⁷⁶, confesó que:

¹⁷² Tal y como lo define Ted Anton en su libro *El caso del profesor Culianu* (Illinois, 1996) p. 93. Véase “Bibliografía general y de referencia”.

¹⁷³ *Ibidem*.

¹⁷⁴ Nacido en 1957. Es profesor en la DePaul University of Chicago. Sus publicaciones se orientan en la línea de los textos de divulgación científica.

¹⁷⁵ Matei Călinescu: Bucarest, 1934-Bloomington (Indiana), 2009. Crítico literario y profesor de Literatura Comparada en la Universidad de Indiana.

¹⁷⁶ Bucarest, 1928. Fue el agente inteligencia de mayor rango que desertó del bloque de Este. Asesor personal de Nicolae Ceaușescu solicitó asilo político a los Estados Unidos en 1978, pasando a colaborar, desde entonces, con la CIA.

“controlar los pensamientos de la totalidad de la población rumana se convirtió en el principal objetivo de Ceaușescu en política nacional” (Pacepa citado en Anton, 2000: 96).

Una gran cantidad de personalidades de la cultura rumana tomaron el camino del exilio con la llegada del comunismo, y los representantes de la literatura no se quedaron atrás. Auténticos pesos pesados por su calado intelectual como eran Mircea Eliade¹⁷⁷, Emil Cioran¹⁷⁸ o Eugène Ionesco¹⁷⁹ trataron con su actividad desde fuera del país de influir en el interior de la vida totalitaria. Una vida totalitaria, para quienes se habían quedado, escindida en dos ramales: glorificación al régimen, al Partido y al Líder, o intentos continuados de escapar a la férrea censura. Los perpetradores de una literatura de loas y agradecimientos al Estado, obviamente, no han pasado a los anales, pero quienes se obstinaron en resistir en territorio hostil, con la complejísima y arriesgada publicación de sus obras, si lo han conseguido: Marin Preda¹⁸⁰, Nichita Stănescu¹⁸¹ o Marin Sorescu¹⁸², pudieron escribir bajo arresto domiciliario, alternando el terror y la permanente vigilancia de las autoridades, con la esperanza de poder deslizarse, de alguna manera, un ejemplar de sus obras en el interior del mecanismo de un Estado, que con su llegada al poder había prohibido cerca de nueve mil libros. Ese *index* ocupaba un catálogo de cerca de quinientas páginas¹⁸³ repleto de títulos completamente anulados, de los que no se podía hablar, ni siquiera mencionarlos.

¹⁷⁷ Bucarest, 1907-Chicago, 1986. Filósofo, historiador de las religiones, novelista y cuentista, pasa por ser una de las personalidades culturales más importantes de Rumanía.

¹⁷⁸ Râsinare (Rumanía), 1911-París, 1995. Filósofo y escritor, gran parte de su obra la escribió y publicó originalmente en francés, es uno de los grandes pensadores rumanos.

¹⁷⁹ Slatina (Rumanía), 1909-París, 1994. Dramaturgo, sus obras representan el paradigma de lo que se conoce como *teatro del absurdo*.

¹⁸⁰ Siliștea-Gumești (Rumanía), 1922-Mogoșoaia (Rumanía), 1980. Novelista, pasa por ser uno de los mejores narradores rumanos de la posguerra. El autor fallecerá en extrañas circunstancias a poco de la publicación de la que sería su última novela, titulada “*El más amado de los seres terrestres*” (Bucarest, 1980): se trata de una fuerte crítica del comunismo y de los crímenes de la Rumanía estalinista, un ataque insertado en el discurso en primera persona de la voz de un preso que aguarda su juicio, otrora futura promesa intelectual. El libro fue rápidamente objeto de la censura y se retiró del mercado. La muerte de Marin Preda todavía permanece sin aclararse. Se especula que pudo ser ahogado con una almohada, o tal vez por un disparo en la cabeza, ejecutado por la *Securitate*.

¹⁸¹ Ploiești (Rumanía), 1933-Bucarest, 1983. Poeta y ensayista, uno de los grandes líricos de la poesía rumana del siglo XX.

¹⁸² Bulzești (Rumanía), 1936-Bucarest, 1996. Poeta, dramaturgo y novelista de gran ironía y tono paródico, fue Ministro de cultura durante el gobierno del Frente de Salvación Nacional (1993-1995).

¹⁸³ Según los datos que del *index* maneja Crina Bud (Profesora universitaria en Nord Baia Mare, Universidad Técnica de Cluj-Napoca, comparatista especializada en literatura y totalitarismos) y que aporta en su trabajo “La literatura rumana y las imposiciones totalitarias (1945-1989)”, véase “Bibliografía general y de referencia”.

Estos autores, además, se veían ahogados en el marasmo del esfuerzo editorial popular que llevaba a cargo el Partido, con la creación de editoriales que pudieran educar a la masa y acercar y transmitir mejor el mensaje socialista. Las colecciones populares contaban con miles de títulos, que constaban con tiradas de no menos de cincuenta mil ejemplares. Además, la llegada del comunismo trajo la ruptura del acuerdo cultural entre Rumanía y Francia, y con ello, la destrucción de una larga tradición que mantenía a los galos como el referente de los rumanos en el ámbito de la cultura. No hay ya más cabida que para el *realismo socialista*, todo lo demás sobra.

Después, llegado el periodo comprendido entre 1953 y 1964, tras el reconocimiento de los crímenes de Stalin, se produce un proceso de distensión, pero es solo imaginario, pronto, el aparato estatal golpea con toda su fuerza a los autores: ahora han sido *cazados* desprevenidos y las culpas son cuestiones que ya ni siquiera tienen que ver con lo que están escribiendo. Se los arresta por:

“la simple lectura de autores occidentales, por preferencias literarias ‘burguesas’, por opciones de vida (homosexualidad, por ejemplo), por la fe religiosa” (Bud, 2013: 89).

Cuando estos detenidos fueron puestos en libertad, habían sido *reconducidos*, reconvertidos en confidentes, con un documento firmado que así lo acreditaba. Los escritores se comprometieron a investigar y espiar a sus colegas, cayendo el sistema en una degradación moral y una corrupción sin precedentes.

En el año 1965 llegará Ceaușescu al poder, y con él se producirá el advenimiento, hasta el año 1971, de un nuevo periodo de presunta laxitud: ahora, se abraza una especie de *neo-modernismo*: una recuperación de los valores de la modernidad que habían sido desplazados por el *realismo socialista* que, para Crina Bud, es un fenómeno en absoluto producto de la realidad literaria rumana, sino extensivo a todo el ámbito de la Europa del Este comunista:

“los representantes de esta generación reciclan el imaginario y las modalidades de expresión de los escritores de entre-guerras y, una vez realizados esos puntos de sutura, proponen sus propias visiones y soluciones de creación. Aunque sus gestos sean subversivos, permanecen en la retaguardia (...) Este tipo de evolución en bucle caracteriza todas las literaturas del Este de Europa” (90).

Sin embargo, el periodo que comprende desde el 1971 al 1989 será el peor para la literatura rumana. Tras una toma de contacto de Ceaușescu con los sistemas de China y Corea del Norte, con el motivo de sendas visitas a esos países, el régimen se endurece en dirección al culto de la personalidad y el radicalismo más absoluto. El llamado *protocronismo* o la versión idealizada del pasado rumano domina toda la producción literaria, que se cimenta, además, en una censura atroz imposible de doblegar. Esto provoca que toda la producción literaria rumana que se genera en este periodo de tiempo sea, en definición de Bud,

“una literatura a contrapelo, ya que sus resortes son reacciones, sutiles o bien radicales, a esas provocaciones de lo político” (91).

Si en Bulgaria se tomaba como pretexto el género de la ciencia ficción, o en otros países, como Polonia, se buscaba el alivio de la válvula de lo que se podría calificar como una *pseudo novela histórica*, para trasponer la vigilancia del sistema, en Rumanía el fenómeno de suplantación se centrará en el despliegue de un imaginario de reminiscencias religiosas, mostrando una parafernalia radicalmente contrapuesta a la imposición iconográfica Estatal:

“La literatura va a obstaculizar esa mentira ideológica y va a crear campos de significación opuestos, conductores de mensajes subversivos. Numerosos escritores no sujetos a un programa, frecuentan un simbolismo religioso, recurren a las modulaciones del discurso profético o bien apocalíptico, pero lo que es paradójico en esta actitud es que toda esta temática no corresponde a una vocación religiosa, sino que es la respuesta dada a la impostura sobre la que se funda la ideología comunista. Estos *topoi* de lo religioso tienen la función clara de oponerse a la falsa atmosfera de ardor místico de la sociedad”.

Cabe señalar, dentro de esta línea, los poemarios *Cadáveres en el vacío* (Bucarest, 1969) y *El barco de Sebastián* (Bucarest, 1978)¹⁸⁴ del poeta Anatol E. Baconsky¹⁸⁵, donde

¹⁸⁴ Publicado a título póstumo.

¹⁸⁵ Cofa (Ucrania), 1925-Bucarest, 1977. Aunque en principio había sido un gran defensor de la utopía comunista, como otros tantos intelectuales se desilusionó con la línea política adoptada por el Partido Comunista. Su poesía se fue cargando de simbolismo y oscuridad. Además, escribió obras en prosa atendiendo a las sociedades de las distopías en sus temas, y fue también un notable traductor: entre otras obras vertió al rumano la novela *El largo viaje* (París, 1963) del español Jorge Semprún (Madrid, 1923-París, 2011). Falleció, junto a su esposa, en el terremoto de Bucarest del 4 de marzo de 1977, que arrasó la ciudad con una intensidad de 7.2 grados en la escala de Richter.

resalta el oscuro eco del Antiguo Testamento, o el imaginario del Apocalipsis de San Juan, o las novelas *La anunciación* (Iasi, 1977) de Nicolae Breban¹⁸⁶ y *Mujer, aquí tus hijos* (Bucarest, 1983) de Sorin Titel¹⁸⁷ y la novela breve *Vida y opiniones de Zacharias Lichter* (Bucarest, 1969) de Matei Calinescu, de tono apocalíptico. Pero no solo se trata de combatir al Estado y burlar a la censura con este código escatológico, además

“el gran código totalitario es deconstruido también por la frecuentación de algunos géneros privilegiados que hacen posible la decodificación. Con puntos en común con este tipo de escritura, la literatura fantástica, parabólica y la distópica, corroen también ellas el esquematismo del discurso ideológico utópico. Lo fantástico hacía las delicias de los lectores asfixiados por la ideología materialista” (91-92).

Algunos cuentistas como Stefan Banulescu¹⁸⁸, Dumitru Radu Popescu¹⁸⁹ y Fanus Neagu¹⁹⁰, alimentan el género. De esta forma, y según Crina Bud:

“se produce un pacto con el lector de una intensidad imposible de alcanzar en una sociedad libre. El lector esta siempre listo para leer entre líneas, a enriquecer las significaciones, a completar con su propia rebelión las alusiones a las aberraciones políticas” (92).

Además, son notables las novelas que abordan las sociedades y construcciones distópicas como *La iglesia negra* (Bucarest, 1990)¹⁹¹ de A.E. Baconsky o *El segundo mensajero* (París, 1985) de Bujor Nedelcovici¹⁹², pero ninguna de ellas se consigue publicar en Rumanía; primero, se hace desde el extranjero y, solo después de la extinción del régimen, se da la posibilidad de una edición en Rumanía. Por supuesto, sus lecturas estaban prohibidas, y como mucho se podían escuchar por los servicios radiofónicos de *Radio Europa Libre*, lo que dota a las obras y a sus autores de una significación particular, como afirma Bud:

¹⁸⁶ 1934, Baia Mare (Rumanía). Novelista y ensayista.

¹⁸⁷ Margina (Rumanía), 1935-Bucarest, 1985. Novelista y ensayista.

¹⁸⁸ Făcăeni (Rumanía), 1926-Bucarest, 1998.

¹⁸⁹ Păușă (Rumanía), 1935. Novelista, ensayista, poeta y dramaturgo.

¹⁹⁰ Grădiștea (Rumanía), 1932-Bucarest, 2011. Novelista y dramaturgo.

¹⁹¹ Publicada a título póstumo.

¹⁹² Bărlad (Rumanía), 1936. Novelista, ensayista, dramaturgo y cineasta. Definitivamente establecido en París tras la publicación de esta novela.

“Justamente esta ausencia de lectura individual, reemplazada por la experiencia compartida de la escucha, engendra una cohesión difícilmente realizable en el mundo contemporáneo y da a estos libros un aura de leyenda”.

e) Hungría

La literatura húngara sufrió lo que podría denominarse como un *doble vaciado* de sus autores y talentos: primero, con la llegada del Partido comunista tras el término de la Segunda Guerra Mundial, después, con la invasión soviética para aplastar la rebelión del año 1956. Importantes autores, de una proyección extraordinaria, verían cercenada una gran parte de su carrera por causa de estos dos sucesos históricos. Ejemplos de esto serán los escritores Sándor Márai e Imre Kertész, cada uno de diferente manera. Y una gran parte de la producción literaria húngara se construyó, de esta forma, en el exilio de los Estados Unidos, Suiza o Francia.

A mediados de 1948 la prensa, la radio y los mecanismos y resortes culturales fueron puestos en manos del Partido comunista, culminando un voraz proceso de *canibalización cultural* dirigido a convertir todos esos recursos en vehículos de la revolución proletaria y volverlos en contra de las clases burguesas. El ambiente era irrespirable para todos aquellos intelectuales no adscritos al nuevo régimen, tal y como comenta Ernő Zeltner¹⁹³ en su biografía sobre Sándor Márai:

“los cambios políticos acaecidos en el país llegaron a un punto en el que no tuvo otro remedio que tomar una decisión: permanecer o marchar. La presión ejercida sobre periodistas, escritores y artistas plásticos lo paralizaba, le quitaba el impulso creador y el espíritu de trabajo, lo enfermaba” (2005: 143).

Lo que le estaba ocurriendo a él, le estaba sucediendo a otros muchos, Márai, como tantos intelectuales estaba

“siendo progresivamente marginado, relegado a un cajón de la historia de la literatura como una reliquia perniciosa del pasado, silenciado por autodenominados expertos en arte y funcionarios culturales incompetentes”.

¹⁹³ Nacido en 1935, es escritor, traductor y asesor editorial.

Había que elegir el camino del exilio. Junto a otros intelectuales, se produjo el primer *vaciado* de Hungría. Márai fue declarado *persona non grata* en su país, más aún cuando en el verano de 1951 había escrito la poesía *Oración fúnebre*, un monólogo sobre el extravío de la patria y de la lengua. El texto, que pasó de mano en mano por Hungría en ejemplares escritos a máquina fue, para Ernő Zeltner, “una especie de antecedente de la literatura samizdat en Hungría” (164).

La brutal Hungría comunista de Mátyás Rákosi¹⁹⁴, erigida a imitación del sistema estalinista, era un sistema opresivo que permitía poco margen de maniobra a los escritores que intentaran salirse del *realismo socialista*. Tras Rákosi, su sucesor, Imre Nagy¹⁹⁵, inició un proceso de relajación política y eso se reflejó en cierta libertad en las artes, desde donde se empezaron a pedir mayores libertades. Sin embargo, el proceso de desestalinización que se había iniciado por Jrushchov, se juntó con la relajación de la administración de Nagy, lo que desencadenó la revuelta de 1956 y se llevó por delante los aires de reformas con la intervención del ejército soviético en Budapest.

Los escritores que habían representado algún rol descollante durante la revolución del año 1956, fueron represaliados sin contemplaciones y el silencio, después, alimentado por el temor de las víctimas y el secretismo oficial, se cernió sobre lo ocurrido. En palabras de Eszter Orbán¹⁹⁶:

“La revolución del 56 determinó la vida de muchas personas, entre ellas numerosos escritores y poetas, pero no llegó a influir en la temática de la literatura contemporánea. La experiencia de la revolución tuvo mayor peso en la literatura del exilio, gracias a la libertad de expresión. El gobierno de Kádár velaba sobre el tema, convirtiéndolo en tabú” (2007).

La represión había supuesto un *segundo vaciado* de la intelectualidad húngara, que había tomado el camino del exilio nuevamente. Esta nueva administración, lo que si toleraba, era que algunas obras criticaran la *era Rákosi*. Además, desde este instante y en

¹⁹⁴ Ada (Imperio Austrohúngaro), 1892-Gorki (URSS), 1971. Presidente de la República de Hungría y Secretario General del Partido de los Trabajadores, se caracterizó por una política autoritaria a imagen y semejanza de Stalin. Destituído como Presidente en 1953, las revueltas del 1956 le costaron también ser relegado del cargo de Secretario.

¹⁹⁵ Kaposvár (Imperio Austrohúngaro), 1896-Budapest, 1958. Presidente de la República Popular de Hungría ocupa un momento delicado en la transición política del país, que demanda mayores libertades y una desestalinización. La URSS no vio positiva esta relajación e intervino invadiendo Hungría, siendo Nagy, finalmente, ejecutado tras proceso secreto.

¹⁹⁶ Es traductora de húngaro y ha trabajado para editoriales como El Acantilado.

contraposición a este realismo crítico, aparecerá un grupo de autores que, en definición de Tamás Scheibner¹⁹⁷:

“no sólo rompieron con la prosa literaria mimética o realista sino que también cuestionaron que la función principal de la Literatura fuera la crítica social” (2014: 131).

Dos de los autores más significativos de ello son Péter Nádas¹⁹⁸ y Péter Esterházy.

Muchos críticos especializados en el tema de la literatura húngara echan en falta una llamada *literatura del 56* que trate de la memoria de aquellos momentos traumáticos. Al parecer, y al contrario de lo que ha sucedido con la Segunda Guerra Mundial, la revolución del 56 y su sangriento aplastamiento es una cuestión aún dolorosa que no termina de encontrar su espacio literario. Una de las obras importantes que empezó a retratar este espinoso asunto fue, precisamente, del ya mencionado Péter Nádas, el *Libro del recuerdo* (Pécs, 1982), publicada en momentos en los que la dictadura empezaba a reblandecerse.

f) Checoslovaquia

La literatura checoslovaca, una de las grandes literaturas de la Europa que trata de escribir bajo el peso del telón de acero, sufrirá de los mismos parámetros que la mayoría de todas estas literaturas: una denuncia inicial de la ocupación nazi, de sus crímenes y brutalidad en la primeras obras, la consiguiente represión totalitaria al consolidarse el poder del Partido Comunista, la caterva de escritores al dictado del nuevo orden, la permisividad del sistema con aquellos que apunten leves ideas reformistas que realmente se aproximen más hacia una suerte de tibia autocrítica, un grupo de escritores o de *criptoescritores* que permanecerán intentando engañar al régimen y corriendo graves riesgos, finalmente la producción de una literatura cargada de denuncia contra el régimen totalitario desde el exilio.

Al término de la Segunda Guerra Mundial la restaurada República Checoslovaca vivió un relativo periodo de libertad, en el cual se prodigaron escritores que apuntaban a realizar una obra de calidad y calado, pero con la llegada del Partido Comunista

¹⁹⁷ Es miembro de la Eötvös Loránd University de Budapest, profesor de Literatura húngara moderna y Literatura Comparada.

¹⁹⁸ Budapest, 1942. Novelista, dramaturgo y ensayista, está considerado como uno de los autores húngaros más importantes de la segunda mitad del siglo XX y goza de un amplísimo reconocimiento y prestigio.

Checoslovaco al poder en 1948 todo eso quedó cercenado de raíz. El estalinismo fue impuesto con dureza, el *realismo social* se apoderó del panorama literario y la pobreza de la producción en esta época (que seguía muy de cerca el modelo de la literatura soviética) pasó a la historia con el nombre de *esquematismo*, para resumir bien a las claras lo que se conseguiría en el periodo que engloba del 1948 al 1956. Tres vías de creación se abren desde ese instante: la literatura oficial, la clandestina y la del exilio.

El panorama literario del momento de máximo auge estalinista lo define Ivan Klíma de la siguiente manera en un artículo titulado “Cómo empecé”¹⁹⁹:

“La ideología estalinista dominaba todas las áreas de la vida intelectual. Se destruyó de un plumazo la independencia intelectual (...) yo estudiaba literatura (...) aunque habría sido más exacto llamarla ‘pseudociencia literaria’. Me enseñaron que el único método permisible en arte era el realismo socialista. También aprendí que “el nombre de Sartre se había convertido (...) en un símbolo de decadencia y degeneración moral, un prototipo del erial en el que se había perdido la pseudocultura burguesa”. Aprendí que el oscurantismo de Steinbeck prácticamente había alcanzado el nivel de una enfermedad mental (...) Faulkner representaba el “adiestramiento organizado del asesinato”. El “pornógrafo americano Henry Miller”²⁰⁰ recomendaba la transformación del lector en un asesino brutal (...) la obra sobre lingüística de Stalin se convirtió en la Biblia. Lo peor era que todos esos libros, la escoria de la cultura occidental, eran inaccesibles: habían desaparecido de librerías y bibliotecas” (2010: 34-40).

El olvido era la forma de crear ese *cordón sanitario* para evitar que penetrase cualquier interferencia capitalista-occidental. No en vano, Kundera, en *El libro de la risa y el olvido* (París, 1979), llama al Presidente que encarna el sistema comunista “el Presidente del Olvido”²⁰¹ (Kundera citado por Klíma, 2010: 45).

La *Primavera de Praga* parecía que cuajaría con un paquete de reformas liberalizadoras, pero aplastada por la invasión de las tropas del Pacto de Varsovia, lo que llegó fue la *normalización*: una limpieza de intelectuales rebeldes, de escritores subversivos que habían apoyado la revuelta, que se saldó con la prohibición de la publicación de sus obras, la marginación, el exilio o la traición a sus principios. La

¹⁹⁹ En Klíma, Ivan: (2010) “Cómo empecé”, en *El espíritu de Praga*, Barcelona, El Acantilado. Pp. 34-40.

²⁰⁰ Henry Miller (Nueva York, 1891-Los Ángeles, 1980).

²⁰¹ En el artículo titulado “Literatura y memoria”. Op. cit.

normalización exilió a autores del fuste de Klíma y Kundera, por ejemplo. Kundera, autor de éxito, perdió su trabajo en la Facultad de Cine de la Academia de Bellas Artes de Praga y tomó rumbo a París. Ya su primera novela, *La broma*, contiene un mensaje cuanto menos preocupante: el protagonista ve despedazada su vida por una broma política sin importancia. Es una advertencia demoledora al clima de represión y de espionaje que se estaba produciendo con consecuencias mayúsculas en otros lugares, como la URSS o la RDA.

Kundera no puede evitar seguir esta línea, y ya en el exilio continúa arremetiendo contra el régimen en novelas como *La vida está en otra parte* (París, 1973) y *La despedida*; un poeta que se convierte en propagandista del régimen y un intelectual que se dispone a partir al exilio, son sus protagonistas. Después, con *El libro de la risa y el olvido*, la crítica que propone golpea directamente a la *normalización*, hasta el punto de que la nacionalidad checoslovaca le fue retirada por el gobierno tras este libro. Más de fondo se encuentra la denuncia en *La insostenible levedad del ser* (en especial en las partes dedicadas a la ocupación soviética que acabó con la *Primavera de Praga*)

Otros autores checoslovacos, como Bohumil Hrabal²⁰², se movieron entre dos aguas, a veces muy al límite de la clandestinidad, y en otras cercanos a la esfera oficial. De hecho, entre los años 1968 y 1976, Hrabal tenía prohibido publicar y una importante parte de su obra apareció bajo el sello de lo marginal. Algunas de las obras que aparecieron con el beneplácito de la oficialidad, las refundió el autor una y otra vez, variando notablemente los textos, para adaptarse así a la censura. *Anuncio una casa donde ya no quiero vivir* (Praga, 1965) es una crítica antiestalinista y *la casa* es Checoslovaquia. *Yo que he servido al rey de Inglaterra* (Praga, 1971) es un ataque a la sociedad del comunismo surgida tras el nazismo cuya cumbre narrativa, a mi entender, se encuentra en una de las obras maestras del autor: *Una soledad demasiado ruidosa* (Praga, 1977), que tuvo que ser publicada como *samizdat* y en la que aborda la destrucción –en particular de los libros con todo lo que de ataque al sistema representa– y la decadencia moral y espiritual.

Claro ejemplo de la literatura clandestina es el autor Ludvík Vaculík²⁰³, que superó la prohibición de publicar con la creación de una colección secreta²⁰⁴ en donde dar

²⁰² Brno (actualmente República Checa), 1914-Praga, 1997. Es uno de los novelistas más destacados de la literatura checa de segunda mitad del siglo XX.

²⁰³ Brumov (actualmente República Checa), 1926. En principio comprometido con el comunismo, viró hasta convertirse en un verdadero azote, lo que le costó la prohibición de publicar.

²⁰⁴ *El Cerrojo*.

luz a sus obras y a las de otros represaliados. Allí aparecieron *Los pavos*²⁰⁵ (1973) y *El libro checo de los sueños* (1980), una vuelta de tuerca de la disidencia en forma de diario. Ya desde la libertad, prosiguió insistiendo con ese esquema para la denuncia en la obra *Cómo se hace un muchacho* (Brno, 1993).

Václav Dušek²⁰⁶ fue otro de los escritores que criticó y denunció ferozmente el estalinismo checoslovaco en su novela *El Golem de cristal* (Praga, 1989) y desde luego hay que destacar a Dominik Tatarka²⁰⁷, eslovaco, acérrimo militante comunista que pegó un espectacular giro al catolicismo y se apuntó a la denuncia en su novela *El demonio del conformismo* (Bratislava, 1963), donde el culto a la personalidad de los líderes, especialmente Stalin, son el objeto de su crítica. Y otro eslovaco, Ladislav Mňačko²⁰⁸, experimentó una transformación política parecida:

“tras el golpe de estado de 1948, Ladislav Mňačko se plegó a los dictados del realismo socialista (...); luego, se fue apartando de la línea oficial, adoptando una posición cada vez más crítica con el sistema, hasta el punto de que se vio obligado a exiliarse” (Alvarado et al, 1997: 485).

Este pequeño párrafo es toda una declaración de principios, sobre todo si le añadimos esta frase entresacada de su prólogo a la obra *Invierno en Praga* (Bratislava, 1963): “Soy comunista, amo a mi Partido” (Mňačko, 1971:15).²⁰⁹ Su vehemente militancia inicial, su posterior cambio de posición, fue una actitud habitual en muchos de los intelectuales decepcionados por el comunismo para los que al principio representaba

“una vida nueva, realmente nueva, con una moral nueva, nuevas relaciones humanas, nueva dignidad del hombre” (23),

y que venía a contrastar con la época del auge del nazismo que se dejaba atrás:

²⁰⁵ En tono de parodia política.

²⁰⁶ Praga, 1944. Sus obras suelen reflejar a la juventud sumergida en los ambientes marginales y la superación de un pasado oscuro y problemático como forma de abrirse camino en la vida.

²⁰⁷ Plevník-Dienové (actualmente Eslovaquia), 1913-Bratislava, 1989. Cultivó la narrativa y el ensayo, convirtiéndose en uno de los prosistas eslovacos más importantes del siglo XX, además de encarnar un ejemplo de resistencia y oposición.

²⁰⁸ Valašské Klobouky (actualmente República Checa), 1919-Bratislava, 1994. Escritor y periodista, al final su oposición al régimen lo condujo al exilio en Austria por veintiún años.

²⁰⁹ Un análisis más extenso de esta novela puede consultarse en mi *blog* de crítica literaria: <http://laficciongramatical.blogspot.com>.

“los fiscales son fiscales socialistas, los jueces, jueces socialistas, y la antigua policía corrompida ya había pasado a la historia” (25).

El Cuerpo de Seguridad “protege al pueblo, responde ante el pueblo, defiende el derecho y la justicia” (26), eso significaba que los abusos, cuando existían, eran perpetrados por *enemigos de clase*, malos comunistas, en ningún caso por el propio sistema comunista en sí, al menos eso se quería pensar en un principio, hasta que, poco a poco, la realidad se impuso con toda su crueldad... Porque, como dijo Jean Jacques Rousseau, “en las relaciones entre los hombres, lo que peor puede sucederle a uno es encontrarse bajo el dominio de otro” (Rousseau citado en Rodrigo Breto, 2004: 56). Y me atrevería a añadir, a modo de corolario de este breve panorama, del que tan solo he levantado un pliegue del telón de acero, para así mirar por debajo los sufrimientos que se daban de ese lado, que peor es aún si ese *otro* se encuentra, a su vez, sometido al ingente poder de un sistema político totalitario.

5.1-Función y disfunción de la literatura

“La vida es la mitad de la vida que nos dejaron”.

Roque Dalton.

Un caso muy ilustrativo de la situación del escritor clandestino lo encontramos en Ivan Klíma, autor al que me he referido anteriormente, y que se vio obligado a promocionar su literatura recurriendo al recurso del *samizdat*. Un ejemplo claro fueron las vicisitudes que tuvo que soportar para editar clandestinamente su obra *Amor y basura*. Para Klíma, escribir al dictado del órgano gubernamental es convertirse “en representante de cualquier cosa, dejaría de ser escritor, sería un simple portavoz” (Klíma, 2007: 65). Esto demostraba para él que, donde entraba la política, desaparecía por completo la literatura, y añade:

“No me entiendo con los que aceptan tan sólo la literatura que ellos mismos dirigen y que obligan a escribir”.

Por ello, Klíma:

“escribía: horas, días, semanas. Obras de teatro que nunca iba a ver sobre el escenario y novelas que suponía no iban a

publicarme, al menos no en la lengua en que yo escribía” (20).

La publicación de la obra en forma ilegal, clandestina o *samizdat*, presenta numerosas dificultades, pero también algunos *privilegios*. Así, Philip Roth²¹⁰ concluye que

“la publicación furtiva de las obras literarias (...) sin duda tendrá un público por lo general más culto e intelectualmente más sofisticado que la media de lectores (...) Presumiblemente este modo de publicar favorece un sentimiento de solidaridad único y secreto entre el lector y el escritor” (1990: 67) ²¹¹.

Pronto, los escritores se reunían en grupos ilegales, mecanografiaban manuscritos y distribuían las novelas en fotocopias. Como lo define Klíma:

“el samizdat se convirtió en el dragón de múltiples cabezas del cuento, o en una plaga para las autoridades: el samizdat era inconquistable” (2007: 68).

Las cifras de volúmenes editados así en Checoslovaquia alcanzaron las de varios miles, con varias decenas de miles de lectores. A eso había que añadir la difusión de estas obras por entregas en *Radio Free Europe*, creando una auténtica cultura revolucionaria sumergida.

Pero Ivan Klíma también era muy consciente de que al intentar hacer literatura, significarse en ese ambiente totalitario en donde imperaba una lengua moribunda y estatalizada, albergaba muchos peligros. Una vez olvidadas las editoriales de control estatal bajo una censura total, al autor no le quedaba otro recurso que dar su novela maldita a leer a algunos colegas y

“alguna de las personas que sigue negándose a entregarse (...) lo copia a máquina y se lo presta a los amigos. También lo mando al extranjero, donde, si no se pierde por el camino, me lo publican (...) He escrito a lo largo de todos estos años

²¹⁰ Newark (Estados Unidos), 1933. Novelista de gran producción y con gran acogida en el mercado norteamericano, donde goza de un gran prestigio. En sus obras aúna su cultura y tradiciones judías con la visión moderna y cosmopolita de los núcleos urbanos norteamericanos. Esto provoca en sus textos una reflexión sobre el desarraigo y la identidad, salpicados de un humor irónico y caustico. Premio Príncipe de Asturias de las Letras en el año 2012.

²¹¹ Reflexiones producto de una entrevista con Ivan Klíma (1990). Véase “Bibliografía general y de referencia”.

en los que en nuestro país no podía aparecer ni una sola línea que llevara mi firma” (2007: 68).

La literatura se ha convertido, así, en un asunto de resistencia,

“la literatura, ya por el hecho de ser un acto de creación libre, se opone a todo tipo de violencia, a toda clase de totalitarismo” (Klíma, 2010: 83).

Este es un empeño, digamos, con algo de quijotesco:

“¿Qué puede hacer un auténtico poeta cuando se da cuenta de que las huestes de vendedores de palabras e imágenes (...) han inundado ya el mundo con sus artilugios? ¿Qué puede hacer para hacer frente a esos monstruosos palacios que asfixian la tierra sino construir sus molinos de viento, que se elevan con ligereza sin dejar tras de sí ningún ruido ni hediondez?” (Klíma, 2007: 82).

Klíma nos explica que la función de la literatura, para Kafka, era como una plegaria:

“un medio de confesar personal, plena y sinceramente todo lo que le apesadumbraba el alma” (110).

Así, por tanto, la concebirá también Klíma, sin olvidarse de que se trata de un lenguaje liberador que encuentra, esa liberación, precisamente en los lectores, completando, enriqueciendo con una característica más la *Teoría de la recepción*:

“La literatura tiene algo que ver con la esperanza, con la vida en libertad tras los muros que nos rodean” (153).

La literatura, como la naturaleza en donde uno pasea a la búsqueda de la esperanza, debe darnos una señal, esa señal útil para resistir (154). “A veces dudo si es razonable permanecer en esta miseria el resto de nuestras vidas”, le confesaba Klíma en una carta al escritor Philip Roth (Klíma citado en Roth, 1990: 67). Había que actuar, hacer algo. Porque muchos escritores abandonaban, arrojaban la toalla ante la opresión y el aplastamiento del régimen:

“las prohibiciones en cuanto a la publicación de nuestras obras estaban unidas no sólo a la prohibición de toda actividad social, sino también (...) a la prohibición de realizar

cualquier tipo de trabajo para el que el escritor estuviera cualificado. La mayoría de mis colegas escritores se ganaban la vida como obreros (...) Quince o veinte años trabajando así, totalmente marginado, altera tu personalidad por completo. La crueldad y la injusticia destrozó a muchos totalmente, otros llegaron a agotarse tanto que fueron incapaces de volver a realizar cualquier trabajo creativo” (Klíma citado en Roth, 1990: 70).

Inmerso en ese engranaje, uno ya no sabe si es capaz de hacer literatura, o qué es la literatura:

“Pienso que ni siquiera soy capaz de determinar con exactitud cuál es el objeto de mi trabajo, qué distingue la auténtica literatura del mero inventario, que está al alcance de todos, incluso del que nunca ha ido a la escuela, donde podría haber aprendido a escribir” (Klíma, 2007: 9).

Resulta complicado, para un escritor que tiene prohibido escribir, expresarse en su lengua original, normal, sin dobleces, establecer el límite de lo que es y de lo que no es literatura, y las líneas que delimitan *la literatura instrumental* de la *verdadera literatura* se difuminan. Incluso se establece un extraño paralelismo con las herramientas de limpieza porque, acaso, el escritor debe usar el lenguaje para limpiar esa *nueva literatura socialista* corrompida como un basurero emplea

“las escobas, las palas, los rascahielos y la carretilla, con medio cubo de basura a modo de caja” (Klíma, 2007: 10).

Entonces, el lector empieza a reflexionar acerca del título de la novela de Ivan Klíma, sobre ese *Amor y basura*, más concretamente de ese término: *basura*, y de lo que con ello se nos quiere realmente transmitir... ¿es la basura el lenguaje corrompido?, ¿acaso el propio sistema político?, ¿qué debe esforzarse por limpiar el narrador? Y la pregunta más importante: ¿por qué la basura?

“La basura era inmortal, se mezclaba con el aire, se hinchaba en el agua, se disolvía, se descomponía, se convertía en gas, en humo, en hollín, viajaba por el mundo y lo iba cubriendo lentamente” (12).

La basura es omnipresente, se apodera de todo, todo lo posee, lo controla, lo ocupa. Como el *Gran Hermano* orwelliano. Y como el *Gran Hermano*, el Estado

totalitario se obsesiona por ocultar y manipular la Historia, el presente y el pasado; para ello el nuevo lenguaje es un arma de poder:

“Ya llegan los basureros (...) borrando todos los recuerdos del pasado, todo lo que fue elevado y sublime en otros tiempos. Y cuando se plantan con deleite en un lugar que les parece debidamente higienizado, llaman a alguno de sus artistas y éste les erige un monumento al olvido (...) desprovisto de espíritu y alma, pero que el poder oficial presenta como el rostro de un artista, de un pensador, de un científico o de un héroe nacional” (75).

Basureros del lenguaje, que con sus términos limpian y barren hasta el olvido. He aquí el porqué, una de las explicaciones a la *basura* en la obra de Klíma, que me sirve para poner en perspectiva y aportar algo de luz en cuanto al lugar, a la *zona muerta del lenguaje* sobre la que se moverá Ismaíl Kadaré para llevar a cabo su obra, sus textos y reflexiones acerca de la muerte de la lengua en manos del poder absoluto.

El individuo, para el Estado, se ha convertido en una basura,²¹² en un producto indeseable, eliminable lo más rápidamente, de la forma más limpia posible. Pero, ¡cuidado!, porque, “si no es posible eliminar nada de la faz de la tierra” el Crimen de Estado acaba revelándose. No existe el asesinato perfecto, mucho menos si se produce en masa. Las pruebas siempre salen a la luz:

“Tuve la sensación de que en cualquier momento podía aparecer uno de esos vehículos de color naranja y verter sobre el montón de basura su carga de cráneos y tibias” (81).

Al final, las fosas siempre se reabren... Katyn, las Ardeatinas, Babi Yar, Camboya:

“No obstante, en el mundo no ha desaparecido ni desaparecerá nada. Las almas de los asesinados, de todos los sacrificados, de todos aquellos que fueron quemados vivos, de los gaseados, de los muertos de frío, de los fusilados, de los muertos a golpes de piqueta, de los descuartizados, de los ahorcados y de los muertos de hambre, de todos los traicionados y los arrancados del seno materno, flotan sobre la tierra y sobre las aguas y llenan el espacio con sus lamentos” (189).

²¹² Para completar estas reflexiones sobre la basura en Klíma es de gran utilidad su artículo “Breve reflexión sobre la basura”, en donde aclara sus motivaciones a la hora de escribir *Amor y basura*. En *El espíritu de Praga*, pp. 77- 80.

Con esa esperanza debemos quedarnos y mirar hacia adelante, pero como ese *Ángel de la Historia* de Walter Benjamin²¹³, mantener la vista fija atrás, recordando los sacrificados, todos esos *chivos expiatorios*. De esta manera, Klíma alcanza una de sus reflexiones clave en *Amor y basura*, punto de inflexión acerca de la ideología y del sistema que intenta denunciar:

“De toda la basura que nos arrolla y nos amenaza con la inhalación de su putrefacción, la más peligrosa son los montones de pensamientos caducos. Dan vueltas a nuestro alrededor, escurriéndose por las laderas de nuestras vidas. Las almas con las que se tropiezan se marchitan y, al poco tiempo, dejan de ser vistas con vida. Pero incluso aquellos que no tienen alma no desaparecen de la faz de la tierra. En masa se arrastran por el mundo (...) ansían modificarlo a su imagen y semejanza. Cuando prorrumpen en gritos de júbilo (...) por una revolución, parece que su voz va a seguir sonando para siempre, y sin embargo no la sucede sino un silencio mortal de vacío y olvido. Huyen de él y buscan algo que los redima, una víctima a quien arrojar al altar del demonio al que en ese momento veneran. A veces disparan al azar, colocan una bomba de relojería (...) hacen cualquier cosa con tal de matar el tiempo hasta que el volcán se ponga a temblar y llene de lava el vacío. El vacío de su interior” (182).

Klíma ha unido los puntos, ha entrelazado en este párrafo las caducas ideologías totalitarias, la indefensión del individuo, el sacrificio de los *chivos expiatorios* que alimentan el ansia de sangre del régimen inmerso en lo inhumano²¹⁴. Afirmar el filósofo Bělohradský:

“El fracaso del proyecto de racionalización de la vida inspirado en la impersonalidad y la neutralización de la vida interior culmina en el advenimiento del totalitarismo comunista” (1988: 72),

una conclusión muy importante para aplicarla a un trabajo como éste, en el que, fundamentalmente, analizo cómo el hombre se enfrenta al totalitarismo desde el parapeto de la literatura, es decir, desde una de las máximas expresiones de *la vida interior*. Y añade que:

²¹³ Berlín, 1892-PortBou, 1940.

²¹⁴ A este respecto véase *El espíritu de Praga*. Artículo: “Los poderosos y los impotentes”, pp. 89-102.

“El Estado racional que destruye los grupos y las relaciones sociales que extraen su propia autonomía de la prioridad de lo personal sobre lo legal –como la familia, las asociaciones de intereses, la libre comunicación interpersonal, etc.– crea a su vez los presupuestos sociales del totalitarismo”.

Esta mutación de racionalismo en crueldad se sintetiza en la *teoría del Kitsch*, atribuida a Hermann Broch y que también reseña Hannah Arendt en su libro *Eichmann en Jerusalén: informe sobre la trivialidad del mal*.²¹⁵ Según Broch,

“el arte que sólo busca el efecto artístico es Kitsch igual que la guerra que sólo busca los efectos devastadores; el totalitarismo contemporáneo se deriva de la difusión del Kitsch” (Broch citado en Bělohradský, 1988: 173).

Así, el *Kitsch* es el fundamento de la crueldad moderna. De esta manera

“la legitimidad, que debería ser un sistema de significados salidos de la comunicación interpersonal y de la memoria del pasado, es reducida al aparato burocrático que se propone actuar neutral e impersonalmente. Una vez dada la separación de la legalidad y legitimidad (...) se consigue que todo pueda ser legal”,

y esto exime a los funcionarios de sus responsabilidades, esgrimen la excusa de que cumplían órdenes o de que no sabían lo que realmente hacían, amparados en una confianza y seguridades totalitarias. Bělohradský denomina a este proceso “trivialización” (174),

“lo que significa que las acciones legales, investidas de lenguajes racionalizadores y realizadas por los aparatos burocráticos, tienden también a sustraerse a la valoración moral”.

El Estado, así, por el poder del lenguaje, se ha convertido en un sistema criminal. Parece lógico que el escritor lo combata de la misma forma, utilizando ese lenguaje. Es algo así como utilizar el contraveneno para paliar el veneno porque, como comenta Ivan

²¹⁵ Adolf Eichmann (Solingen –Alemania–, 1906-Ramla –Israel–, 1962). Teniente Coronel de las SS está considerado como uno de los principales culpables administrativos de la *Solución Final*, fundamentalmente como responsable de los transportes de los deportados hasta los campos de exterminio. Secuestrado en Argentina por el *Mossad*, donde vivía bajo identidad falsa tras acabar la guerra, fue trasladado a Israel y juzgado en Jerusalén, donde fue condenado a muerte y ejecutado.

Klíma en uno de sus artículos²¹⁶ incluidos en el libro *El espíritu de Praga*, la situación es desesperada

“cuando el crimen se legitima y un grupo de individuos se sitúa por encima de la ley e intenta privar a otros de su dignidad y sus derechos más básicos, la moral de la gente recibe un fuerte golpe. El régimen criminal es consciente de ello, y por eso recurre al terror para mantener la moral y el comportamiento de la gente (...) Toda sociedad que se construye sobre la base de la falta de honradez y admite el delito como un elemento más de su comportamiento, aunque sólo sea entre un puñado de elegidos, y que al mismo tiempo priva a un grupo de personas de su honor e incluso del derecho a la vida, por muy reducido que sea este grupo, se condena a sí misma a la degradación moral, por último a la ruina absoluta” (2010: 23-24).

La deshumanización, la banalidad, el relativismo que desde la posición del Estado totalitario conduce a un sistema ilegal e inmoral, como en el caso de los *Jemeres Rojos* de Pol Pot, es tan enorme, que los dirigentes eran incapaces de rellenar el agujero de su alma “y trataron de llenar el vacío con vidas humanas” (Klíma, 2007: 179). Circunstancia extensible al comportamiento de cualquier Estado totalitario: comportamientos de sobra conocidos en tipos como Stalin, Ceaușescu, Hoxha, o en dictadores de países africanos como Idi Amín Dada²¹⁷ o Mobutu Sese Seko²¹⁸, por citar tan sólo a algunos de ellos.

Las cosas están claras: hay que presentar batalla; se debe presentar batalla. Los que prefieren la alienación del lenguaje *yerkish* seguirán embutiéndose en el uniforme con cada amanecer. Porque “uno no es responsable de la sociedad en la que ha nacido (...) pero es responsable de sus decisiones y de sus actos” (Klíma, 2007: 245). Hay que actuar movido por un espíritu de profilaxis, tal y como dice Klíma en su artículo “Breve reflexión sobre la basura”:

“La basura intelectual es la más peligrosa, pues envenena el espíritu, y la gente con el espíritu envenenado es capaz de acciones cuyas consecuencias pueden ser irreversibles (...)

²¹⁶ “Sobre una infancia algo atípica”, pp. 7-33.

²¹⁷ Koboko (Uganda), 1925-Yeda (Arabia Saudita), 2003. Brutal e irreflexivo, fue el tercer Presidente de Uganda entre los años 1971 y 1979. Solo por motivos étnicos se le calcula una responsabilidad en la muerte de ochenta mil personas. Para mayor información sobre Idi Amín Dada puede verse mi artículo “Idi Amín Dada, el señor de las bestias”. Historia 16. Nº 353. 2005, pp. 108-119.

²¹⁸ Lisala (actualmente República Democrática del Congo), 1930-Rabat (Marruecos), 1997. Presidente de la República de Zaire durante los años 1965 al 1997. Durante su mandato trató de enriquecerse a toda costa mientras el país se sumía en la miseria, generando un agujero que, se calcula, alcanzó los trece billones de dólares.

Prevenir tales acciones es una de las tareas más importantes que deben ser capaces de acometer no sólo los gobiernos (...) sino principalmente toda la gente con cierto nivel cultural” (2010: 80).

Pero para presentar esa batalla, que muchos de los intelectuales que vivieron bajo un régimen dictatorial intentaron librar con su literatura, había que ser muy valeroso. Como afirmó el novelista eslovaco Ján Johanides²¹⁹, “la excusa “tengo esposa e hijos” es la mejor pieza en el engranaje de la tiranía” (Johanides citado en Rayfield, 2003: 196).

Este era el ámbito en el cual se desarrollaba la *literatura del realismo socialista* que se daba en el bloque de los países comunistas, y la forma en que algunos autores intentaban quebrantarla. Vladímir Nabókov, en su *Curso de literatura rusa*, reflexiona acerca de las características y de las formas técnicas de resolución de estas novelas con tan escaso recorrido técnico, constreñidas al dictado del Partido y a la carga doctrinal:

“Ya que la imaginación del autor y el libre albedrío han de sujetarse a unos límites concretos, toda novela proletaria tiene que acabar felizmente, con el triunfo de los soviéticos, con lo que el autor se ve enfrentado a la espantosa tarea de tejer una trama interesante cuando el lector ya conoce, de antemano y oficialmente, cuál será el desenlace (...) En el caso del autor soviético no existe esa libertad. Su epílogo está fijado por ley, y el lector lo conoce tan bien como el propio escritor. ¿Qué hacer entonces, para mantener el interés del público? Se han descubierto algunas salidas. En primer lugar, puesto que en el fondo la idea del final feliz no se refiere a los personajes sino al Estado policíaco, y puesto que el verdadero protagonista de toda novela soviética es el Estado soviético, se puede hacer que unos cuantos personajes secundarios (...) mueran de muerte violenta con tal de que la idea del Estado perfecto triunfe al final; se sabe incluso de algunos autores astutos que han dispuesto las cosas de tal modo que en la última página la muerte del héroe comunista sea el triunfo de la feliz idea comunista: muero por que la Unión Soviética viva” (Nabókov, 2009: 48-49).

Y, conjuntamente a esta manera de trabajar la técnica del desenlace, la forma en la que se debe solucionar una novela de *realismo socialista*, Nabókov abunda en el asunto

²¹⁹ Dolný Kubin (actualmente Eslovaquia), 1934-Šal’a (Eslovaquia), 2008. Una reflexión muy pertinente en boca de un autor preocupado en gran parte de sus obras por reflejar la soledad y el miedo que albergan la mente humana, hasta el punto de reflexionar sobre la manera en que el pavor influye en el comportamiento de los hombres en obras como su primer libro, *Vida privada* (Bratislava, 1964) o en *Al pasar por el puente* (Bratislava, 1991) y en otras obras posteriores, pertenecientes a los primeros años de los noventa.

de la construcción de estas tramas para incidir en la esterilidad de las mismas, lo plano de los personajes y lo ridículo de las situaciones y de los diálogos:

“El autor soviético experto procede a reunir a una serie de personajes relacionados con la creación de tal fábrica o tal granja, análogamente a como un escritor de novelas de misterio reúne a una serie de personas en una casa de campo o un tren donde está a punto de cometerse un crimen. En la historia soviética la idea del crimen tomará la forma de un enemigo secreto que entorpece el trabajo y los planes de la empresa soviética de que se trate. Y, lo mismo que en un relato de misterio normal, se mostrará a los diferentes personajes de tal manera que el lector no esté del todo seguro (...) Nuestro detective está representado aquí por el trabajador de edad que perdió un ojo en la guerra civil rusa, o por una joven sanísima que ha sido enviada por el alto mando para que averigüe por qué la producción de determinado artículo está bajando de manera tan alarmante. Los personajes (...) están elegidos de modo que entre unos y otros muestren todos los matices de la conciencia del Estado” (49-50).

El artista creador vivía inmerso en una pesadilla asfixiante en donde la presión del Estado y las normas del *realismo socialista* acababan por enloquecerlo. Así lo manifiesta el arquitecto encargado de erigir la casa del Sucesor, en la novela del mismo nombre, firmada por Ismaíl Kadaré:

“Se trataba de mi propio infierno, acerca del cual había prometido no hablarle a nadie hasta haber exhalado el último aliento. Aquella carga estaba vinculada con el arte. Yo lo había traicionado. Con mis propias manos había asfixiado mi talento. Todos nosotros habíamos hecho lo mismo, pero la mayoría habíamos encontrado una justificación para nuestra infamia: la época en la que vivíamos.

Era nuestra coartada común, nuestra cortina de humo, nuestra conjura. Existía el realismo socialista, qué duda cabe; había leyes, incluso más allá de las reglas, el imperio del horror; sin embargo, nosotros aún podíamos trazar unas cuantas líneas armoniosas, aunque fuera al buen tuntún, como en sueños, pero nuestras manos estaban atadas, pues cargadas de cadenas se encontraban nuestras almas” (2007c: 268).

Sin embargo, Kadaré tiene muy claro algunos de los aspectos que deberían definirlo como escritor, completamente alejado de cualquier tipo de excepcionalidad literaria, a pesar de haber vivido semejantes momentos críticos. Se apresura a manifestar

que “hice literatura normal en un tiempo no normal” (Kadaré citado en Shehu 2010: 33). Sosteniendo que, sea cual sea el entorno al que se someta al autor, este puede proseguir con su tarea de hacer literatura. A tal efecto, Kadaré asegura que:

“Creo que ningún fenómeno de la realidad humana es decisivo para la literatura (...) Para la literatura nada es determinante más allá de lo que produce el cerebro del escritor, independientemente de dónde encuentre los pretextos para crear, en la guerra o en la paz, en las profundidades del mundo interior del ser humano o en su interacción con los demás en el entorno” (Kadaré citado en Shehu, 2010: 46).

5.2-Poetizar después de Auschwitz: Literatura y barbarie

“La poesía es la verdad de las almas despiertas”.

Laureano Albán

“Después de Auschwitz ya sólo pueden escribirse versos sobre Auschwitz”.

Imre Kertész

El argentino Rodolfo Walsh²²⁰ opinaba de la siguiente manera acerca de la literatura política:

“Un nuevo tipo de sociedad y nuevas formas de producción exigen un nuevo tipo de arte más documental, mucho más atenido a lo que es mostrable (...) No concibo hoy el arte si no está relacionado directamente con la política, con la situación del momento en que se vive en un país dado (...) porque es imposible hoy en la Argentina hacer literatura desvinculada de la política”.²²¹

Esta conclusión, a la que llega un autor tan comprometido, hace preguntarse si, realmente, la denuncia política puede convivir con el arte de la literatura, circunstancia que se exagera en el caso de la *literatura de protesta* o *literatura de combate*. ¿Es lícito el compromiso político en un escritor? ¿Debe la literatura cumplir esa función o atender

²²⁰ Lamarque (Argentina), 1927-desaparecido en Buenos Aires, 1977. Periodista, escritor y traductor, especialmente sensible a la denuncia del crimen de Estado, lo que sustentó con la redacción de novelas testimoniales como *Operación Masacre* (Buenos Aires, 1957), que a buen seguro le costaron la vida.

²²¹ Respuesta de Rodolfo Walsh a Ricardo Piglia (Adrogué –Buenos Aires–, 1941) en un reportaje que le hizo en marzo de 1970 (Walsh citado en Dalmaroni, 1993:12).

exclusivamente al compromiso estético intrínseco a cada una de las artes? ¿Son el autor, el literato, el narrador, el poeta, todas ellas voces autorizadas para asumir esa denuncia?

Jean Paul Sartre era de una opinión bien diferente a la de Walsh:

“Qué tontería sería reclamar un compromiso poético. Indudablemente, la emoción, la pasión misma –¿y por qué no la cólera, la indignación social o el odio político?– participan en el origen del poema. Pero no se ‘expresan’ en él como en un libelo o en una profesión de fe”.²²²

Para Sartre este era un asunto, el asunto del llamado *compromiso*, exclusivo de la narrativa. La poesía realizada con tintes políticos,²²³ a menudo producía mediocridades, pero opinaba que eso no ocurría en la novela... Y valga como ejemplo el Pablo Neruda más extremo, ese que canta a Stalin,²²⁴ como una demostración de hasta dónde una excesiva politización puede descascarillar la poesía.

En este sentido, en tanto a la conciencia poética y la posible convivencia junto al compromiso, nos responde la conocida sentencia de Theodor Adorno²²⁵ sobre la imposibilidad de poetizar después de Auschwitz: la magnitud de la desgracia hace ya imposible, al ser humano, buscar la belleza en un poema, algo que resulta, ante el horror, como una especie de aberración.²²⁶

Una voz muy autorizada y entendida en este asunto, como la del poeta argentino Juan Gelman²²⁷, difiere de Sartre y Adorno, y en esta opinión empieza a despuntar la verdadera idea y función de este tipo de literatura:

²²² En su obra *¿Qué es la literatura?* (París, 1948) (Sartre citado en Dalmaroni, 1993: 13).

²²³ Como por ejemplo, la poesía panfletaria de ambos bandos durante la Guerra Civil española o la de la URSS, enmarcada dentro de la loa al obrero, al estajanovismo y al *realismo socialista*.

²²⁴ “Su sencillez y su sabiduría,
su estructura
de bondadoso pan y de acero
inflexible
nos ayuda a ser hombres cada día (...)
Stalin es el mediodía,
la madurez del hombre y de los pueblos”.
(Neruda, 2003a)

²²⁵ Fráncfort, 1903-Viège (Suiza), 1969. Filósofo

²²⁶ “Dios creó al hombre y el hombre creó Auschwitz”. Esta frase, uno de los difíciles problemas con los que se suele topar la Teodicea, refleja un conflicto poético: Auschwitz es el lamentable y máximo producto del proceso de *poyesis* del hombre. Por tanto... ¿puede la humanidad continuar con la poesía tras semejante creación?

²²⁷ Buenos Aires, 1930-Ciudad de México, 2014. Poeta que sufrió la brutalidad del régimen militar argentino con el secuestro y la desaparición de sus hijos y la búsqueda de su nieta nacida en cautiverio, lo que marcará gran parte de su obra. Premio Cervantes en 2007.

“Theodor Adorno acuñó alguna vez una frase infeliz: afirmó que no era posible escribir poesía después de Auschwitz. La obra de Paul Celan²²⁸ lo desmiente. Como la de Kenzaburo Oe²²⁹, después de Hiroshima y Nagasaki. Durante años pensé que había un error, que Adorno seguramente tuvo que decir “como antes”, que no se podía escribir poesía como antes de Auschwitz, como antes de Hiroshima y Nagasaki, como antes de los genocidios latinoamericanos más recientes. Y ahora pienso que no hay un después de Auschwitz, de Hiroshima y Nagasaki, de los genocidios latinoamericanos, que habitamos un ‘durante’, que las matanzas se repiten una y otra vez en algún rincón del planeta, que asistimos a ese genocidio más lento que el de los hornos crematorios, pero no menos brutal (...) Y, sin embargo, la poesía continúa, se responsabiliza de este caos (...) A pesar de los genocidas, la poesía permanece, sortea sus agujeros, el horror que no puede nombrar (Gelman, 2005: 19).

La literatura sí que puede realizar esta función, y lo hace mediante el recuerdo. Una literatura que evoca a las víctimas y que, con la enorme dignidad de las palabras, las trae de nuevo al presente, y así, las recupera. El poeta costarricense Laureano Albán²³⁰, por ejemplo, escoge precisamente este camino en su obra *Biografías del terror* (San José, 1986):²³¹ se centra en la función evocadora de la poesía –aunque aluda a las víctimas del horror–, versifica en la recuperación de una memoria poética de utilidad y que, a la par, no abandone su intención estética²³².

De esta forma, la poesía funciona como resistencia ante el drama, acerca al lector un pasado de necesaria recuperación y conocimiento, señala claramente a las víctimas, pero también avergüenza a sus verdugos.²³³ Para Nahum Megged²³⁴, prologuista de otro

²²⁸ Cernauti (Rumanía), 1920-París, 1970. Poeta alemán de origen judío, sufrió el exterminio de sus padres en un campo de concentración nazi mientras él era internado en un campo de trabajo. Se suicidó arrojándose al Sena.

²²⁹ Uchiko (Japón). 1931. Narrador, Premio Nobel de Literatura en 1994.

²³⁰ Turrialba (Costa Rica), 1942. Poeta y uno de los principales valedores del “trascendentalismo literario”.

²³¹ El libro, en forma de poemas, trata la historia trágica de más de sesenta víctimas de los sistemas dictatoriales en América del Sur entre los años 1973 y 1977, a partir de la documentación ofrecida por Amnistía Internacional.

²³² A tal efecto puede consultarse mi Trabajo de fin de Máster: *Biografías del Terror: Laureano Albán y el deber del llanto*. TFM Máster de Literatura Hispanoamericana. Madrid, Universidad Complutense, Facultad de Filología. Director del trabajo Niall Binns. Inédito.

²³³ Añade Juan Gelman: “Hemos conocido en nuestro continente la muerte temprana de muchísimos jóvenes que querían hacer otro mundo de este mundo. Eso abre preguntas sobre la poesía de América Latina: ¿su ética radica en recuperar la pérdida cada vez perdida, no para repetirla, sino para buscar en ella algo nuevo? ¿Para volver distinta a la repetición? El silencio de la palabra se cruza con la palabra silenciada de los muertos, de los torturados, de los desaparecidos. Desde allí habla. La palabra es cuerpo y vuelve al cuerpo. Desde allí duele” (Gelman, 2005: 22).

²³⁴ Profesor emérito de español y estudios y estudios latino americanos en la Universidad Hebrea de Jerusalén.

libro singular del poeta Laureano Albán, *Todas las piedras del Muro* (Tel Aviv, 1989), el problema del silencio del poeta equivaldría al no ser; sería romper el pacto entre él y Dios, el mundo y la vida. “Si no escribes has muerto, y es tu raza el silencio” (Albán, 1989: 11), tal y como afirma un verso de Albán vertido en el interior de ese texto.

Así, se puede, entonces, comenzar la tarea de evocar y de recordar, sin perder una perspectiva clave en el texto. Y es que, como dice Gelman: “la poesía enfrenta a la nada, mira la muerte a los ojos” (2005: 12). Quizás esa sea su primera y primordial función, la de que el escritor mire a los ojos de la muerte y de ella arranque el recuerdo de quienes merecen ser, así, recuperados e immortalizados porque, citando a Vicente Huidobro²³⁵ como el encabezamiento de una de las partes del *Manifiesto Trascendentalista*, —no en vano es el propio Laureano Albán quién eligió estas palabras para abrir su declaración de intenciones estética—: “El poeta debe decir las cosas que sin él no serían dichas jamás” (Albán, et al., 1977: 73).

Sin embargo, la reacción del escritor ante la barbarie, puede ser la de una pérdida de fe, como si ante el horror quizás no fuera correcto, o ético, rastrear la belleza de la palabra, como si fuera tiempo para otros quehaceres, de escribir de otra manera, menos lírica, más acorde con el drama que vive o presencia; haciendo bueno el dicho de Adorno. En cierto modo, Pablo Neruda casi le concede la razón al pensador en estos versos escritos como reacción a las matanzas durante la Guerra Civil española, y que pertenecen al poema “Explico algunas cosas”:

PREGUNTARÉIS: Y dónde están las lilas?
Y la metafísica cubierta de amapolas?
Y la lluvia que a menudo golpeaba
sus palabras llenándolas de agujeros y pájaros?²³⁶

Ante la dimensión de la tragedia, ciertos elementos de la poética, de una poesía metafísica nerudiana como la de *Residencia en la Tierra* (Madrid, 1935) ahora no tienen cabida. Y si el lector se pregunta por ellos, Neruda abunda en estas interrogantes:

Preguntaréis por qué su poesía
no nos habla del sueño, de las hojas,
de los grandes volcanes de su país natal?
Venid a ver la sangre por las calles,
venid a ver
la sangre por las calles,

²³⁵ Santiago de Chile, 1893-Cartagena (Chile) 1948. Considerado uno de los más importantes poetas chilenos y exponente del creacionismo.

²³⁶ De su poemario *Tercera Residencia* (Buenos Aires, 1947). Neruda, 2003 (b)

venid a ver la sangre
por las calles!²³⁷

Con la sangre corriendo por las calles no queda espacio, ni tiempo, ni ganas, ni parece que sea el momento de una poesía evocadora... Realmente, Neruda admite la interpretación que Gelman hace de Adorno. En efecto, no se puede “poetizar” después de Auschwitz; es decir, tras el horror. Neruda parece afirmar en “Explico algunas cosas” la necesidad de poetizar de una forma “diferente”. El concepto de belleza, de realidad y de ser humano, ha cambiado. Entonces, ¿la forma de hacer literatura también?

Sin embargo, que el peso de lo dramático bloquee al escritor, hasta el punto de no poder escribir bellamente sobre ello, acarrea el riesgo de entrar en ese silencio que antes señalaba Laureano Albán, y que es la destrucción misma del autor al acallar su voz. Poetizar después de Auschwitz, de otra forma, de una manera distinta, no significa renunciar a la palabra; significa recordar, fundamentalmente, a los que han sufrido la tragedia. De esta manera, la poesía se apoya en la tarea de rememorar.²³⁸ Laureano Albán, con su texto *Biografías del terror*, se resiste a que las víctimas caigan en el olvido, busca hacer poesía con la verdad, con la realidad tras la consulta de los informes de *Amnistía Internacional*, con unos hechos incómodos y silenciados ante los que se ha mirado demasiadas veces hacia otro lado. De igual manera, Kadaré hace lo propio en sus obras *El Sucesor*, *La hija de Agamenón*, *Spiritus* o *Vida, representación y muerte de Lul Mazreku...*

Carlos Francisco Monge²³⁹ argumenta que Laureano Albán, en el proceso que lo lleva a componer las *Biografías del Terror*, tiene “una concepción del quehacer poético como instrumento político” (Monge citado en Ronald Campos, 2012)²⁴⁰, pero realmente su poesía en el libro se mueve gracias a algo mucho más profundo que ese “instrumento político”: es la certeza de que “el dolor es siempre una caída que no termina nunca, ya que empieza para no terminar” (Albán, 1981: 9). Y la certeza, por otra parte, de que, para reflejar ese dolor, para combatirlo, exorcizarlo y repararlo, hay que tener en cuenta la

²³⁷ Neruda, 2003b.

²³⁸ A tal efecto, reflexionaba Juan Gelman en su discurso de aceptación del Premio Cervantes de 2007: “Ya no vivimos en la Grecia del siglo V antes de Cristo en que los ciudadanos eran obligados a olvidar por decreto. Esa clase de olvido es imposible. Bien lo sabemos en nuestro Cono Sur. Para San Agustín, la memoria es un santuario vasto, sin límite, en el que se llama a los recuerdos que a uno se le antojan. Pero hay recuerdos que no necesitan ser llamados y siempre están ahí y muestran su rostro sin descanso. Es el rostro de los seres amados que las dictaduras militares desaparecieron. (Gelman, 2007).

²³⁹ San José de Costa Rica, 1951. Poeta, ensayista y crítico literario.

²⁴⁰ Ronald Campos, San José de Costa Rica, 1984. Poeta.

siguiente máxima de Juan Gelman, que parece dar con la cuestión exacta de la función de la literatura:

“la poesía crea otra memoria, en la que el sueño de la realidad se rehace como sueño de la escritura” (Gelman, 2005: 20).

Quizás esta sea la clave del suceso literario.

Mediante el hecho literario se levanta una memoria paralela, una memoria poética o narrativa que rinde justicia a los muertos y, finalmente, los trae, de nuevo, con nosotros. Todo ello, por ejemplo, sucede y aparece, de una u otra manera, en el libro *Biografías del terror*, del citado Laureano Albán, porque el poeta se compromete sin que por ello exista ni se necesite un extravío de la poeticidad, al intervenir un componente de denuncia o reivindicación... pero ¿qué relación mantiene Kadaré con los represaliados de su régimen, si es que mantiene alguna? ¿Qué nombre y que voces pretende que permanezcan en el recuerdo de su escritura? O, tal vez, ¿nada se encuentra más alejado de sus preceptos estéticos?

Su novelística, que ha basculado desde el tema de la guerra hacia el tema del Estado, podría dar pie a interpretar que ha sufrido ese viraje intencionalmente, una preocupación por el trato que el régimen omnímodo propicia a sus compatriotas. Sin embargo, confiesa en su entrevista a Shehu que cree que

“ningún fenómeno de la realidad humana es decisivo para la literatura. De modo que también la guerra es un factor fortuito, puede estar presente en las obras o puede no estar. A veces se afirma que esta o aquella generación de escritores no puede eludir el tema de la guerra debido a que ha vivido en tiempo de guerra, y que esta última significa tal o cual cosa para la literatura (...) Para la literatura nada es determinante más allá de lo que produce en el cerebro del escritor (...) El primer impulso, consciente, es siempre artístico. Es aquello que te parece adecuado para la literatura, la materia adecuada para crear literatura. El otro es un estímulo de segundo orden, que llega más tarde (...) Un escritor (...) experimenta el terror estatal de forma muy distinta a los ciudadanos en general: la diferencia radica en las particulares relaciones con el poder de una personalidad cultural relevante” (Kadaré en Shehu, 2010d: 45-50).

Kadaré, así, interpreta de otra forma esta utilidad o función de la literatura en tiempos de barbarie que he presentado desde las visiones de Rodolfo Walsh, Jean Paul

Sartre, Pablo Neruda, Juan Gelman y Laureano Albán. Para el albanés, la función de la literatura

“consiste en la renovación de sí misma. No sería pertinente que se invistiera a la literatura de conceptos tales como misión, utilidad, solución de los problemas de la existencia. La literatura no puede dedicarse a eso (...) La literatura, en esencia, no desempeña directamente un papel así. Puede hacerlo, pero sólo por casualidad, sin pretenderlo. Si la literatura comienza a programarse misiones, le deja a su espacio algo de otro orden (...) El objetivo de la literatura es la regeneración de sí misma. Es mantenerse viva, en el servicio que se rinde a sí misma radica su bondad para las personas” (Kadaré en Shehu, 2010b: 58-59)

La sensación de que aquí aparece el Kadaré más monolítico, el Kadaré que todo lo atisba tras una máscara, no se corresponde con la humanidad destilada en sus novelas. Y un detalle lo delatará: la lista de víctimas que consigna al final de la novela *Vida, representación y muerte de Lul Mazreku*, donde él también ha sucumbido a la imperiosa necesidad de dar testimonio y de pronunciar algunos de aquellos nombres para que permanezcan recordados, esa forma de no olvidar la barbarie. Y qué mejor solución que la de grabarlos a fuego en el interior de su literatura porque, de allí, jamás podrán ser ya borrados.

En sus páginas, los ha resucitado. El objetivo “regenerador” de la literatura que menciona Kadaré, se ha cumplido, porque manteniéndose la literatura viva mantiene vivos a los demás. Tal y como argumenta Edmond Cros²⁴¹ en el prefacio al libro *Biografías del terror de Laureano Albán*, los poemas del libro son

“un hechizo que tiende a rescatar de los limbos del olvido, a aquellas pobres sombras errantes y dar a sus sacrificios una condición espiritual e ideológica” (Cros en Albán, 1986: 12).

Esta afirmación tiene mucho de acto catártico en donde “la atrocidad de los crímenes relatados entra en una especie de catarsis que el referente depura” (13), y sólo de esta forma puede evocarse y recordarse a los muertos. En una de las reflexiones más interesantes que formula Cros en dicho prefacio del libro, afirma que “denominar el mal no es sólo denunciarlo sino también conjurarlo” (13). De esta forma, en las novelas de Kadaré, mediante esa *resurrección literaria*, se aúnan los términos “catarsis” y “conjura”,

²⁴¹ Hispanista francés y uno de los primeros teóricos de los estudios sociocríticos. Catedrático emérito de la universidad Paul Valéry de Montpellier.

lo que nos lleva a esa eterna función depuradora de la literatura. En palabras, de nuevo, de Edmond Cros

“el poeta desempeña su papel, un papel eminentemente social y espiritual, que no se puede desconectar de la praxis pública” (15).

Al desempeñar su papel “social y espiritual” el escritor está revelando cómo ha sido el mal a los ojos de los lectores y, con ello, en cierto modo, reparándolo retroactivamente. Es necesario saber lo que ha ocurrido, y hay que interpelarse acerca de quienes lo permitieron o de quienes lo llevaron a cabo. Estas preguntas tienen un efecto catártico en los lectores, tal y como admite Julio Cortázar²⁴² que le ocurre cuando lee los poemas de Juan Gelman porque

“hay poemas que son solamente preguntas (...) Cuando Juan pregunta se diría que nos está incitando a volvernos más lúcidamente hacia el pasado para después ser más lúcidos hacia el futuro” (Cortázar en Gelman, 2008: 10).

Se produce, así, toda una revelación y los poemas, las novelas, la escritura, la literatura, se ha convertido, ahora, en una cuestión de responsabilidad colectiva. Ya no se puede mirar a otro lado, ya basta de eso: el escritor es responsable, él no desvía la mirada y hace que nosotros, sus lectores, tampoco lo hagamos porque, para Cros

“somos todos responsables (...) por nuestro silencio, por nuestra indiferencia, y cuando menos por nuestra resignación” (Cros en Albán: 1986, 15).²⁴³

Esa *responsabilidad colectiva literaria* hace al hombre como objetivo y preocupación del hombre, y posibilita la elaboración de novelas en tiempos de resistencia como las que lleva a cabo Ismaíl Kadaré.

²⁴² En su célebre prólogo a los poemas de Gelman, titulado “Contra las telarañas de la costumbre” (Gelman, 2008: 7-10),

²⁴³ Palabras que recuerdan a las célebres declaraciones del historiador británico Ian Kershaw, que aseguran que “La carretera a Auschwitz la construyó el odio, pero la pavimentó la indiferencia”.

6. BIO-BIBLIOGRAFÍA DE ISMAÍL KADARÉ

“La vida de un hombre queda perturbada para siempre una vez que se encuentra atrapada en los engranajes del poder, pero eso no tiene parangón con el drama de un pueblo entero prisionero de ese mecanismo”.

Ismaíl Kadaré –*El Palacio de los sueños*, p. 9.

Siempre controvertido por su, en algunos momentos, *extraña* relación con el régimen de Hoxha,²⁴⁴ Ismaíl Kadaré se ha visto en riesgo por el mero hecho de escribir en Albania, sin duda uno de los peores lugares de Europa para ejercer la literatura, sometido a un férreo puño de hierro estalinista y a una cerrazón absoluta que llevaron al gobierno a romper relaciones, primero con la URSS, y después con China, por no considerar a estos países lo suficientemente estalinistas.

Para José Luis de Juan, en su artículo “La memoria dura de Kadaré”,

“el tema de sus novelas siempre gira en torno de la alienación del individuo dentro de una sociedad con reglas arbitrarias e incomprensibles, hasta el punto de que algunas veces Kadaré parece cuestionar la realidad de la experiencia de sus personajes; es decir, lo que ven, oyen, sienten, incluso recuerdan. El autor balcánico es un digno heredero de Kafka, pero se separa del checo en el alcance de su búsqueda literaria. Kadaré está más interesado en la tragedia que en la comicidad de lo absurdo, y por eso sus narraciones siempre tienen un matiz de fatalidad existencial, de destino mítico. En él se unen la tradición clásica que se remonta a los griegos y la vitalidad atormentada de los rusos, principalmente Dostoievski. Todo ello aderezado con una estricta exigencia de estilo y de estructura narrativa” (2002: 46).

Tal vez, esta *fatalidad existencial trágica* venga propiciada porque, tal y como prosigue De Juan:

“A la edad de nueve años, Ismaíl Kadaré vivió la ocupación alemana de Albania. El episodio le dejó honda huella, sobre todo la lucha guerrillera que luego facilitaría la implantación del particular estado comunista. Su primera novela, *El*

²⁴⁴ Sobre este asunto se ha escrito demasiado y demasiadas veces sin fundamento. Enzarnarnos en ello queda muy alejado del propósito de esta tesis doctoral, pero, no obstante, al formar parte importante de la construcción bio-bibliográfica del autor, será inevitable dar noticia de ello. Como afirma Moisés Mori “hay quienes piensan que Kadaré antes que una víctima de una dictadura estalinista habría sido un distinguido colaborador –por más que en ocasiones pudiera resultar molesto– de ese régimen fundado por Hoxha tras la victoria sobre el fascismo en la II Guerra Mundial” (2006: 24). Veremos cómo el intento de realizar ese tipo de lectura se aleja de la realidad.

general del ejército muerto, trataba ya ese ambiente de destrucción colectiva y personal a través de la historia de un jefe militar que llegaba para repatriar a los soldados caídos en combate y que acababa inmerso en su propio delirio” (47).

Será con estos mimbres socio-políticos, agravados con el paso del tiempo y el endurecimiento político, con los cuales Kadaré deberá llevar a cabo su obra. Para Tal Levy:

“En la Albania estalinista y maoísta, separada del resto del mundo, que debió convivir día a día con los aparatos represivos del Estado y fue testigo de la crueldad llevada al extremo, se destacó una voz, la de Ismaíl Kadaré, que de tanto resonar se transformó en el máximo novelista de la literatura albanesa” (2007: 9).

De igual forma, Javier García Sánchez²⁴⁵, en su prólogo a la novela de Kadaré, *El viaje nupcial* (Tirana, 1978) expresa la siguiente convicción:

“Es en Europa, en el centro de Europa, donde la novela se desarrolló de forma más cabal y continuada. Y Albania, pequeño país europeo que, por su especial ubicación, ha sufrido todo tipo de invasiones y sobresaltos, no podía ser menos. La literatura albanesa por fuerza debía reflejar, y pensemos por ejemplo en la etapa final de la Edad Media, el desgarró que suponía hacer de puente entre Oriente y Occidente” (García Sánchez en Kadaré, 1991: 6-7).

Condenado a servir de puente, o de enlace, la obra de Kadaré ha sido traducida a más de 40 idiomas. Su prestigio ha ido aumentando con el paso del tiempo, hasta llegar a ser un candidato permanente al Premio Nobel de Literatura, tantas veces propuesto a ellos que algunos estudiosos han llegado a confundirlo como tal.²⁴⁶

²⁴⁵ Barcelona, 1955. Poeta, ensayista, autor de relatos, y novelista.

²⁴⁶ Bromea Kadaré en una entrevista: “He sido candidato al Nobel tantas veces que hay gente convencida de que me lo han concedido” (Kadaré en Amon, 2006). Una de esas personas, convencida de ello, de que Kadaré ha sido galardonado con el Premio Nobel de Literatura, es Javier Aparicio Maydeu. El profesor de Literatura Comparada de la Universitat Pompeu Fabra de Barcelona publicó en 2011 un grueso tomo de estudios literarios titulado *El desguace de la tradición*. Nada más comenzar el texto, en su página 28, y como anuncio a una larga cita en francés de Kadaré, se presenta al albanés como “el Nobel Kadaré” (Maydeu, 2011: 28). Valga este desenfadado ejemplo anecdótico como muestra de que, incluso en estudiosos y grandes dominadores de la materia, ha calado también profundamente la idea del Nobel del albanés, a fuerza de ser reiteradamente nominado y considerado favorito. Véase “Bibliografía general y de referencia”.

La obra de Kadaré, todavía no refrendada con ese magno reconocimiento –al menos a fecha de la redacción de estas palabras– se ha visto sometida a las fuerzas y fricciones anteriormente comentadas por Javier García Sánchez y Tal Levy, pero, además, sobre ella se ha cernido durante décadas una enorme sombra de gran potencia, que todo lo abarca: la encarnación del Estado totalitario en una de sus versiones más extremas, el dictador Enver Hoxha. La novelística de Kadaré camina de la mano del devenir del tirano, en una intrincada red de coincidencias y trampantojos que cristalizan en la producción del literato.

6.1-Época soviética (1936-1966)

“Hace frío en Rusia, hermano. Hace infamia”.

Ismaíl Kadaré–*El ocaso de los dioses de la estepa*, p.189.

Empezando por el principio, ambos, Kadaré y Hoxha, comparten lugar de nacimiento con veintiocho años de diferencia, la ciudad de Gjirokaštër, y sus respectivas casas natales no distaban más de doscientos metros. También, en un guiño del destino, ambas construcciones terminaron siendo devoradas por un incendio. Independientemente de la verdadera importancia que la residencia infantil pueda tener en el proceso creativo de Kadaré, el escritor sí que admite haberse sentido influido por aquel caserón, producto de una herencia familiar, y la interpreta como uno de los detonantes que lo dispararon a la literatura, tal y como le confesó en una entrevista²⁴⁷ a Víctor M. Amela²⁴⁸:

“Con tres plantas, pasillos penumbrosos, habitaciones vacías... ¡A mí me parecía gigantesca, y la sentía poblada de sombras, misterios, presencias! Mi mente fabulaba mil historias... ¡Creo que esa casa me hizo escritor!” (Kadaré en Amela, 2004: 80)

La realidad de una guerra, la Segunda Guerra Mundial, transcurría como un espectáculo teatral frente a los ventanales del caserón, el aeródromo cercano pasaba de manos, de un ejército a otro, y se escenificaban las incursiones, las refriegas, los

²⁴⁷ Aparecida en la sección *La Contra* del diario La Vanguardia, el día 23 de septiembre de 2004.

²⁴⁸ Barcelona, 1960. Periodista y escritor. Creador de la sección *La contra* en el periódico La Vanguardia, en donde ha publicado más de 1800 entrevistas en 15 años.

bombardeos, toda una puesta en escena. El más claro ejemplo de toda esta época y de una reinterpretación de la realidad bélica visto con los ojos de un niño, lo refleja Kadaré en su novela, *Crónica de piedra* (Tirana, 1971) donde, además, aporta algunas novedades estilísticas fundamentales a lo que será su universo literario: es uno de los escasos textos biográficos de su autor. Lo que conlleva unas descripciones teñidas de cierta melancolía y un lirismo, hasta el momento casi inédito, en una forma de escribir dura, tensa y, a veces, de características hasta desabrida.

En efecto, lo que sucede en la ciudad de piedra, que no es otra que Gjirokaštër, lo que sucede en la pétrea Gjirokaštër pasa por el tamiz de un chico, de un niño de tal vez ocho años —el propio Kadaré nació en el 1936 y los sucesos de la novela se mueven sobre el 1943 y el 1944— y será esa visión repleta de imaginación desbordante la que dote de un sesgo nuevo a la narrativa de Kadaré. Desde la visión peculiar y particular, del muchacho anonadado, que reinterpreta los sucesos de la Segunda Guerra Mundial a su manera, o a la manera de su pequeño mundo, asistimos a un recital descriptivo: un despliegue de metáforas y símiles a cual más impactante.

La ciudad, una olla inmersa en los intereses de las potencias bélicas, pasa una y otra vez de las manos italianas a las griegas, hasta que al fin cae en la de los nazis que invaden Albania. El auge de los guerrilleros partisanos, la preponderancia del Partido Comunista, las supercherías locales, la emergente figura de Hoxha, los bombardeos, los refugios, las bodegas, los primeros amores, el deslumbrante descubrimiento de los libros y la lectura... sucesos todos ellos que se van desgranando para conformar un mosaico colorido, en una novela narrada en la primera persona del chaval (con algunos insertos de la Crónica local y los avisos domésticos) que sin embargo resulta un texto casi coral y en donde la verdadera protagonista es la ciudad de Gjirokaštër en todo su esplendor y rareza arquitectónica.

El estilo de Kadaré, habitualmente duro y tenso, se desgarrá continuamente con pinceladas de un lirismo inocente, y aunque muchos de los acontecimientos descritos son duros, quedan extrañamente, y dolorosamente, dulcificados, a los ojos del niño que los presencia. Además, y es otra de las claves de la importancia de la obra, aquí se topa Kadaré con gran parte de lo que será el imaginario que desplegará a posteriori: los firmanes, la obsesión por la ceguera, las novelas del ciclo de la Guerra Mundial, la guerrilla y los guerrilleros, las cabezas cortadas y puestas en sal, los nichos de la vergüenza, los problemas del poder totalitario, la distopía comunista, los aedos, los poetas

ciegos, tantos y tantos otros motivos que brotan con fuerza en párrafos que después darán lugar a novelas enteras.

De esta manera, *Crónica de piedra*, junto con *El Palacio de los sueños* y tal vez *Abril quebrado*, resulta una obra determinante a la hora de poder entender la narrativa de Kadaré por todo lo que posee de “tienda trasera”, de conformación de la conciencia del escritor, de revelación del *background* que desplegará en el resto de sus escritos. Es imprescindible para poder penetrar en el mundo pétreo de tradiciones y miedos, de héroes y villanos, de *las múltiples Albanias de Ismaíl*.

En cualquier caso, dejando atrás al niño lector y curioso de *Crónica de piedra*, la vocación literaria del autor acabaría apareciendo en forma de dos poemarios, uno de ellos premiado en el año 1957. Y, como una forma de completar su prometedor perfil literario, Kadaré viajó a Moscú, la “madre cultural” en esos momentos, que tutela y canaliza todo tipo de creación artística. De su estancia en la capital soviética nacerá lo que pasará por ser la primera novela de Ismaíl Kadaré, titulada *La ciudad sin anuncios*,²⁴⁹ fechada como una realidad compositiva en 1959,²⁵⁰ cuyo primer extracto se dio a conocer en la revista *Drita*²⁵¹, en Tirana, en el año 1961. Después, fueron publicadas algunas partes más en dos números de la revista juvenil *Zëri i rinisë*²⁵², entre 1962 y 1963, ya bajo el nuevo título de *Días de café*,²⁵³ este texto, sumamente arriesgado, realmente era una especie de primer borrador incluso anterior a la propia *La ciudad sin anuncios*. En cualquier caso, *La ciudad sin anuncios* se trataba de una pirueta demasiado arriesgada de su autor²⁵⁴ para ese

²⁴⁹ En algunos sitios de Internet también se refieren a un germen de esta novela como *Niebla de Tirana*. Curiosamente, y aunque no hay prevista ninguna traducción al español para todo el año 2015, Kadaré acaba de publicar en Albania una novela sobre sus años universitarios y cuyo título es *Nieblas de Tirana*. Al parecer, supongo que muy retocado, el germen que hizo posible la primera obra del autor ha terminado por salir a la luz.

²⁵⁰ Se da por hecho que es el texto en el que trabajó durante su estancia en el Instituto Gorki de Moscú, aunque parece ser que *La ciudad sin anuncios* ya había sido empezada en Tirana poco antes de viajar a la URSS. Kadaré, al estilo de un experimento de “composición moderna” trató de redactarla directamente en una cita de magnetófono, al dictado, circunstancia que contribuiría a que fuera denostada por el régimen al considerarla como un producto de las influencias y corrientes decadentes. De todas formas, se centró en su redacción en papel al regresar de Moscú, dándola por acabada a finales de 1960, tal y como afirman Peter Morgan (2010: 43) y Sánchez Lizarralde (2008: 61).

²⁵¹ *La luz*.

²⁵² *La voz de la juventud*.

²⁵³ *La ciudad sin anuncios* se ha mantenido inédita en español, pero no así en albanés ni en francés. Fue editada en Tirana en 1996 y también en París el mismo año.

²⁵⁴ La obra presenta como protagonista a un profesor de literatura que ha caído en la asfixia del ambiente provinciano de Gjirokastër. Junto a otro profesor y un poeta, traman la idea de falsificar unos manuscritos que datan con bastante anterioridad el origen, académicamente establecido, de la lengua albanesa. El riesgo, enorme, tomado por Kadaré, radica en la distancia que toman sus personajes con el héroe positivo del *realismo socialista*, la ausencia de referencias al Partido y la paradoja de que la falsificación de los documentos volvía preponderante al dialecto del sur o *toskë* en detrimento del dialecto norte o *gegë*. Si ya de por sí resultaba peligroso presentar a un protagonista afrancesado, occidentalizado y culturizado, era el

momento, hasta el punto de que algunos amigos le recomendaron prudencia a la hora de publicarlo.²⁵⁵

Kadaré ya había destacado anteriormente en su país de la mano de la poesía. Fue su libro *Ensoñaciones* (Tirana, 1957) toda una revelación, en lo que Ramón Sánchez Lizarralde califica como

“un descubrimiento, la irrupción de una voz singular y poderosa, completamente infrecuente en las letras albanesas, escasamente desarrolladas hasta entonces y sometidas en ese tiempo a los preceptos ideológico-administrativos del denominado realismo socialista” (2008: 61).

Kadaré supo permanecer en Albania hasta la agonía del régimen en 1990, publicando allí la gran mayoría de sus obras en lo que, de nuevo en palabras de su traductor al español, Ramón Sánchez Lizarralde denomina a continuación como:

“un pulso permanente y en extremo delicado y complejo con ese poder para conseguir dar a luz la obra deslumbrante y conmovedora que hoy conocemos y que, con mucha frecuencia, se nos antoja imposible que haya sido escrita y publicada en aquellas condiciones”.

Ya fuera en *La ciudad sin anuncios* o en el otro texto breve que había servido de génesis –el titulado *Días de café* en su idioma original–, en ambos hacía gala de un humor dadaísta y arriesgado, disolvente con el *realismo socialista* y que, en tono de chanza, criticaba la concepción estética del régimen. Tamaño ataque no podía pasar desapercibido para la censura, y el texto sería prohibido por decadente y extraño a la realidad socialista.

Lo que hace de *Días de juerga* (en su traducción al español se ha elegido cambiar el título transmutando el *café* por la *juerga*)²⁵⁶ un texto demoledor, es su capacidad para poner en entredicho los valores que sustentan al régimen gracias a un humor surrealista. Amparado en él, Kadaré dinamita las bases del Estado arremetiendo contra las

intento de falsificar la historia de la lengua y la literatura nacional lo que significaba un auténtico riesgo. Más adelante, la llamada “normalización” eligió, efectivamente, al dialecto *toskë* como base de la lengua albanesa, cuando el primer texto en albanes está datado en 1462 y consiste en una fórmula bautismal en dialecto norte o *gegë*.

²⁵⁵ En principio, Kadaré fue “convencido” por un amigo que, tras leer la novela en Tirana, la consideró como de un gran peligro para el autor, y le insistió en que ni siquiera debería ser conocida su existencia (Sánchez Lizarralde, 2008: 61).

²⁵⁶ Editada por Alianza Editorial, Madrid, 2008, en un volumen que amalgama otras tres novelas breves unidas bajo el título de *Cuestión de locura*.

instituciones y la autoridad. Los protagonistas, dos jóvenes descerebrados que se embarcan en la búsqueda del manuscrito de un legendario autor albanés, búsqueda motivada por la abulia y por el aburrimiento y sin creer un ápice en ello, dejando pasar las tardes entre cigarrillos y cafés y copas de coñac, son una carga de profundidad contra la Albania del momento, que aparece retratada como un país en donde la desidia y la alienación conforman el día a día de sus habitantes.

Párrafos tan irreverentes como este, en donde la ironía contra la novela “moderna” realmente lo que está criticando es el *realismo socialista*, dan una idea del tono incendiario de la obra:

“Pese a que el análisis psicológico fuera uno de nuestros fuertes (...) mi compañero y yo estábamos filosóficamente hastiados; compartíamos el sentimiento de que algo debía cambiar en nuestras vidas (...) Habíamos trasegado en silencio bastante coñac por bastantes establecimientos, y nuestros días de aquella segunda mitad de diciembre transcurrían como pasajes de novelas modernas” (2008: 160).

En esta temprana narración ya aparecen algunas de las características que definirán las posteriores obras de Kadaré en algunos de sus aspectos importantes: el tiempo climatológico como determinante del tedio y del hastío, como un reflejo deslucido del paraíso socialista, así como ciertas reflexiones literarias o metaliterarias, y un trazo seco y directo a la hora de caracterizar a los personajes, con unos golpes de humor desazonadores e inquietantes.

La conciencia de los personajes, que piensan que se asemejan a protagonistas de novelas modernas, de esos que siempre fuman abandonados en brazos del aburrimiento, los acerca a una realidad ajena al régimen y a los preceptos del *socialismo realista* en las cuestiones literarias. El texto de Kadaré se vuelve, así, una reflexión ácida, destructiva, de un *dadaísmo pre-punk* peligroso.

No se puede negar que la obra novelesca de Kadaré está teñida de ciertos pasajes y momentos oscuros y truculentos, duros, terrosos y agrietados, muchas veces empapada de sangre. Por ello, todavía sorprenden más estos *Días de café*, anclados en un sólido humor descarnado que se asemeja al rictus de una calavera. Kadaré ataca a las instituciones, a la tradición, a la historia, a todo aquello en lo el régimen se sustenta, y lo hace simplemente con el retrato del comportamiento de sus protagonistas: los jóvenes que se aburren y fuman, y se aburren y beben, y se aburren y se tumban en la cama a dejar

pasar el tiempo, y se aburren y se creen que son como personajes modernos de esas novelas ajenas²⁵⁷ al *realismo socialista*, ese *realismo* que pinta héroes estajanovistas y entregados al Partido.

Nos encontramos ante un texto breve, pero de enorme carga y crítica, que se cimenta en un humor extraño que consigue, primero asombrarnos, después, hacernos soltar la carcajada, lo que, tratándose de Kadaré, no deja de ser algo notablemente sorprendente en el marco de la producción literaria de su autor: por el esperpento, por lo disolvente y por la sonrisa que se dibuja en la cara al leerla. Un texto colorista para el reflejo de una sociedad en blanco y negro, pintada por Kadaré de una manera desoladora.

Sin embargo, la estancia de Kadaré en el Instituto Gorki²⁵⁸ de Moscú, no sólo daría para este primer aborto literario, coartado por lo balbuciente de su autor y el puño de hierro de la censura socialista. Allí, Kadaré entró en contacto con otra serie de autores “becados” o “promocionados” por pertenecer a países afines al régimen, es decir, de los países del *Telón de Acero*, y en el edificio convivió con búlgaros, rusos, polacos, húngaros... relaciones, todas ellas, que después se verían reflejadas en la novela *El ocaso de los dioses de la estepa*, auténtico resumen de las vivencias en la residencia del Instituto Gorki y de la etapa soviética del autor, una etapa bruscamente interrumpida en 1961, por el cese de relaciones del régimen de Hoxha con el de Jrushchov y que se narrará detenidamente en *El gran invierno*, cuando todos los albaneses que se encontraban en territorio soviético se vieron en la obligación de regresar súbitamente a Albania.

El ocaso de los dioses de la estepa son mucho más que los retazos de la propia experiencia de Kadaré en el Instituto Gorki de Literatura de Moscú, son las impresiones que se apelotonan abrumadoramente en una reflexión, muchas veces lírica, sobre la conciencia del escritor enfrentado a los designios del Estado, empeinado en dictarle cómo y sobre lo que debe escribir. Son recuerdos de aquella estancia en un Moscú aterrador y sombrío, una URSS modélica para los albaneses, un país de referencia para

²⁵⁷ Esas *novelas ajenas al realismo socialista* y plenas de protagonistas que fuman para salvar la opresión del tiempo y la conciencia que de ellos mismos poseen, me hace colocar en la *lanzadera externa comparativa* a Svevo y *La conciencia de Zeno* (Bolonia, 1923) o de textos con un barniz existencial, opresivo y nicotínico como *El pozo* (Montevideo, 1939) de Juan Carlos Onetti –Montevideo, 1909-Madrid-1994– y con lo apático y absurdo por bandera como en *El extranjero* (París, 1942) de Albert Camus –Mondovi (Argelia francesa), 1913-Villeblevin (Francia), 1960).

²⁵⁸ Maxim Gorki –Nizhny Nóvgorod (actualmente Rusia), 1868-Moscú, 1936–. Escritor, dramaturgo, mantuvo una relación de amor y odio con Stalin. En principio, su obra debería sostener culturalmente el régimen, pero pronto, Gorki se hizo indeseable al tirano. Los rumores sobre su muerte, así como la de su hijo, que tal vez fueron asesinados por orden de Stalin, no han quedado del todo claros. En cualquier caso, Gorki dejó tras él una obra monumental, que reflejaba las tradiciones y el carácter del hombre ruso, por lo que ha sido considerado, no sin motivo, como uno de los padres de las letras rusas.

los regímenes comunistas que ansiaban convertirse en ella. En medio de todo, de la tristeza de las calles y de la gente, el protagonista estudia literatura en el *Gorki* inmerso en el sistema que ha asesinado a sus autores más representativos o los ha conducido a la destrucción —como Pilniak, Bábel o Tsvetáyeva— y que ha represaliado a los que no han acatado las órdenes del Partido. Es la tensión entre escribir o plegarse al héroe positivo, al *realismo socialista*, a la esterilidad espiritual de una literatura de exaltación política.

El *Gorki* es una institución que emana una tristeza que se le adhiere al protagonista, que contempla Moscú con ojos derrotados, desesperanzados, mientras Pasternak ha ganado el Nobel y sus compatriotas se avergüenzan de ese escritor europeizado, occidentalizado, vendido al capital y que en su *Doctor Zhivago* no hace sino cometer una y otra vez multitud de *desviaciones*. La campaña de descrédito es voraz²⁵⁹, mientras el narrador continúa recibiendo clases literarias y experimentando unos extraños sentimientos encontrados de escritor. ¿Se puede recibir una clase de literatura y sentirse autor en el seno de tanta infamia?

En un párrafo significativo de *El ocaso de los dioses de la estepa*, se simboliza cómo quedará Pasternak, destruido en jirones, tras todo el asunto del Nobel:

“Por el suelo quedaron esparcidos pedazos de un periódico que alguien había utilizado como envoltorio y después había tirado. En los fragmentos rasgados se leían jirones de palabras RNAK o VAGO, después ZHIV, STERN o PAST” (125).

Como conclusión al *asunto Pasternak*, Kadaré alcanza una sentencia demoledora: “una sexta parte de la Tierra se halla sumergida en el insulto” (131). De esta forma, bien

²⁵⁹ Kadaré escuchará algunas acusaciones vertidas por Radio Moscú calificando la obra de Pasternak: “La burguesía, en aras de sus propios objetivos, esta infame obra antisoviética (...) Esta rastrera provocación de la burguesía internacional. La concesión del premio Nobel a esta novela reaccionaria... (...) Los pueblos soviéticos... indignados... calumnias... despreciables calumnias... esta novela contrarrevolucionaria... la maravillosa realidad soviética... arroja barro (...) Adoptando así el papel de agente de la burguesía internacional, Boris Pasternak...” (Kadaré, 1991b: 117-118). El asunto también se desencadenó con furia en los periódicos: “En todos aparecía en portada lo mismo: la denuncia de Pasternak. Incluso el diario económico (...) dedicaba también su primera página a denigrar a Pasternak” (123). De esa manera, se consigue una corriente de opinión pública que asegura que el Nobel “es un regalo envenenado de la burguesía internacional”.

En *El ocaso de los dioses de la estepa* se afirma, además, que la campaña de desprestigio de Pasternak en la radio duraba desde las cinco de la mañana y hasta la medianoche, y aparecía en la televisión y la prensa, revistas, e incluso en las publicaciones infantiles, mostrándose cartas, telegramas, declaraciones de obreros, de militares, de koljosianos y escritores que no cesaban de arremeter contra “el escritor renegado” (126). En la vorágine, incluso se acusó a Pasternak de “enemigo de los pueblos árabes” y, solo en el segundo día de campaña, “ciento diecinueve periódicos diarios y setenta y cuatro revistas habían publicado editoriales, artículos, declaraciones y reportajes contra Pasternak” (140). Al final “la campaña estaba en todas partes y nadie podía escapar a ella. Se encontraba en el interior de nosotros mismos” (148).

pocas formas quedan de evadirse, le restan el alcohol y las chicas moscovitas, ciertamente hipnotizadas por lo que representa ser escritor, tal vez el primer motivo de resistencia, o de irresponsabilidad, en unos tiempos en los que escribir en el ámbito de la URSS y sus satélites políticos podía costarte la vida. Al final, la residencia de estudiantes es un edificio maléfico más, como el *Tabir* que aparecerá en *El Palacio de los sueños*, como todos esos ministerios que figuran en las obras de Kadaré. La residencia está, incluso, estructurada en una casta de pisos, como los círculos del infierno de Dante, en función de lo vendidos, chivatos, plagiarios o supervivientes que fueran los escritores que los ocupaban.

El narrador, el protagonista, contempla el mundo absurdo y cruel que lo rodea con un velo de angustia descarnada, con el corazón oprimido, con una sensación de ahogo de la que no consigue liberarse en toda la novela, por mucho que busque giros poéticos y líricos que, lejos de suavizar las impresiones que tiene, son demoledores apuntes del natural... Y de repente, en mitad del huracán de infamia y vergüenza, se produce la ruptura de relaciones entre Albania y la URSS de Jrushchov; a toda velocidad, el protagonista debe retornar a su país, dejando a medias sus estudios, pero sin abandonar su estupor, interrumpiendo además algún que otro romance, olvidando a una mujer que lo esperará en una próxima cita a la que ya jamás acudirá, sin poder excusarse por ello. Enver Hoxha ha sido el culpable del plantón. Y regresará a Albania cargado de tristeza y amargura, con una mochila lírica, que le hará interpretar desde ese instante las cosas desde una nueva perspectiva: ser escritor es, más que nunca, una cuestión de resistencia.

También es un momento en el que, como escritor en ciernes, y gracias al *asunto Pasternak*, Kadaré tomará conciencia de que existe una realidad literaria al dictado y otra, totalmente ajena al régimen y a los preceptos socialistas de la que puede resultar muy peligroso hablar. Ese descubrimiento lo refiere así en *El ocaso de los dioses de la estepa*:

“En los últimos tiempos se habían producido tantos acontecimientos importantes y convulsiones trágicas: comités centrales enteros destituidos, terribles luchas por el poder entre diversos grupos, cadáveres de dirigentes quemados en secreto durante la noche, personajes prestigiosos suicidados debido al cambio de línea política, complots, maniobras entre bastidores; y nada de todo aquello, prácticamente nada, aparecía en las páginas de las novelas ni en las escenas de las obras teatrales” (1991b: 335).

Desde este instante comienza la tensión entre lo que se puede y lo que no se puede decir, lo que se tendría que poner por escrito y lo que “realmente” se escribe. Kadaré se moverá al filo de esta espiral hasta el final de la dictadura de Hoxha, llegando mucho más allá de lo permitido en la mayoría de las ocasiones. Una hibridación con la tragedia clásica griega, la concepción humana shakesperiana y la mezcla de lo grotesco con lo trascendente de Cervantes, serán las vías con las que poder interpretar su escritura en un espacio cultural férreamente polarizado:

“Cuando era joven, me salvó de ser prisionero de un solo estilo de literatura. La vida en el Imperio comunista, como en todo Estado totalitario, tenía dos vertientes: una dramática y cruel, y otra cómica y ridícula. Para decir verdad, hay que utilizar estos dos aspectos, lo trágico, lo más salvaje, mezclado con lo grotesco. En mis novelas he utilizado esto” (Kadaré citado en Levy, 2007: 340) ²⁶⁰.

Nabókov, en su *Curso de literatura rusa*, define esta situación:

“*Nosotros guiamos vuestras plumas*: esa fue, pues, la ley fundamental establecida por el partido comunista y de la cual se esperaba que alumbrase una literatura ‘vital’. El orondo cuerpo de la ley tenía delicados tentáculos dialécticos: el paso siguiente era planificar el trabajo del escritor con el mismo rigor con que se planificaba el sistema económico del país, y ello prometía al escritor lo que los funcionarios comunistas llamaban sonrientes “una inagotable diversidad de temas”, porque cada vuelta del sendero económico y político implicaba una vuelta en la literatura: un día de lección sería ‘fábricas’ y al día siguiente ‘granjas’; luego ‘el sabotaje’, luego ‘el Ejército Rojo’, y así sucesivamente (¡qué variedad!); y el novelista soviético jadeando, resoplando y afanándose del hospital modelo a la mina o la presa modelo, siempre poseído de un temor mortal de caer, si no era lo suficientemente listo, por haber alabado un decreto soviético o un héroe soviético que fueron abolidos conjuntamente el mismo día en que se publicara su libro (2009: 46-47).

Durante un tiempo Kadaré se prodiga en la poesía, así como en el trabajo de redactor y crítico literario en diferentes revistas culturales del país, mientras está

²⁶⁰ La cita que utiliza Tal Levy pertenece a las anotaciones personales de la autora tomadas en la conferencia “Narradores contemporáneos y el Quijote”, que dictó Kadaré en el marco de la exposición *Visiones del Quijote* de la Fundación Caixa Catalunya, en la Pedrera, Barcelona, el 25 de abril de 2005 (Levy, 2007: 371, n. 18).

preparando la que será, finalmente, su primera novela –publicada en 1963–, y de la que adelanta dos partes de unas cuarenta páginas ya durante 1962, en la revista *Zeri i rinisë*. Se trata de *El general del ejército muerto*, traducida de inmediato al búlgaro y que, apenas seis meses después, aparecerá también en Yugoslavia. Bulgaria era un país considerado por el régimen de Hoxha como *revisionista*, y tampoco era nada positivo que hubiera aparecido el libro en un país como Yugoslavia –sumida en numerosos conflictos geopolíticos con Albania, también acabarían rompiéndose las relaciones en 1971–.

El general del ejército muerto es un compendio de, al menos, los tres elementos más definitorios de un gran trecho de su novelística: el tiempo atmosférico kadariano, el cronotopo kadariano y los personajes alucinados, tres circunstancias que, como una marca de agua del autor, iré desarrollando a lo largo de la presente tesis.

En primer lugar, sorprende la ambientalidad en la que se enmarcan los sucesos narrados en *El general del ejército muerto*: el clima que nos presenta Kadaré es el clima de una Albania fría, lluviosa, desapacible, nubosa, un tiempo borrascoso. Muchas veces, después, a lo largo de diferentes declaraciones y reflexiones sobre su obra, preguntado acerca de este motivo de presentar un clima helado y hostil en un país de climatología mediterránea, el autor ha manifestado que eso corresponde a una toma de posición: el clima de sus novelas es un *tiempo de resistencia*, por así llamarlo, que viene a demostrar que en Albania las cosas son desapacibles, plomizas y desagradables, que la gente vive sumida en ese ambiente a través de una climatología que él presenta a modo de denuncia. En el resto de sus novelas, Albania aparecerá muchas más veces gélida y ventosa, nevada y turbulenta, asimilándose en este caso una peculiar *falacia antropomórfica* en donde no es el estado interior del personaje el que se refleja en la naturaleza, sino el ánimo completo de un país, en su totalidad: Albania proyectada en su climatología.²⁶¹

El cronotopo kadariano que se desarrolla en *El general del ejército muerto* y que, desde el texto, se despliega al resto de sus novelas, aún un espacio plagado de referencias míticas y mitológicas junto a un tiempo lento y confuso y que muchas veces permuta en onírico. Es habitual que los espacios de montañas y llanuras albanesas se carguen de un contenido heroico, de fábula excavada y extraída de la conciencia más profunda de lo popular, y que los personajes kadarianos se inserten en este mundo a caballo entre realidad y semipercepción, como si asistieran a una alucinación. Es costoso, a veces, para el

²⁶¹ A este asunto atenderé en profundidad en la Parte 11 de la tesis, epígrafe 11.1: “El clima como elemento de resistencia”, para establecer una clasificación de obras de Kadaré en función de sus marcadores atmosféricos, en lo que denomino como una *literatura antisolar*.

General, distinguir los sucesos, y duda entre si percibe realidades o sueños; de igual manera le sucede a su acompañante el cura, asaltado por pesadillas, circunstancias que sumergen a estos personajes (será una característica posterior de los demás protagonistas de Kadaré) en un comportamiento de automatismo, desfilando por una realidad que no lo parece, con movimientos ofuscados y no del todo conscientes, incluso sorprendidos ante el paso del tiempo.

Las leyendas de la tierra, las tradiciones albanesas, las leyes del antiguo código, del derecho, las tradiciones folclóricas, todas ellas sirven para que, al ser contempladas por los dos enviados italianos, el General y el cura, al aparecer tamizadas y matizadas ante la peculiar y particular *visión del otro*, provoquen reflexiones sobre el belicismo irreparable, la brutalidad, el carácter violento de las gentes de Albania, y el posible destino del pueblo.

La novela alberga, además, otra de las tradicionales críticas de Kadaré al sistema totalitario de Hoxha: en ningún momento, en una novela escrita en el periodo de mayor dureza del estalinismo albanés, se hace mención alguna al Partido Comunista y, ni mucho menos, el texto es un canto al *realismo socialista* ni presenta dogmas por el estilo. Es el primer texto *exitoso* de Kadaré todo un compendio de lo que vendrá después, pero no a modo de ensayo general ya que, engarzada en ese tono narrativo áspero, crujiente y rugoso del albanés, la novela ya presenta esa amalgama de imaginarios relacionados con la muerte, la figura del extranjero, las inhumaciones, el culto a los muertos y la enorme presencia de la cultura clásica que definen la obra. Aprovechando una de las frases de Kadaré en la novela se podría definir este *General* como una mezcolanza entre “algo de la majestad de los griegos y los troyanos, de la magnificencia de los funerales homéricos” (2010b: 20).

Robert Elsie se plantea una cuestión determinante al respecto del carácter de la publicación en Albania de *El general del ejército muerto*, acerca del coraje y la inteligencia del oportunismo, del saber aprovecharse de la situación, del momento político, algo que el autor manejará a lo largo del tiempo con sus novelas, en un sorprendente ejercicio de *funambulismo literario*, si se me permite el término para definir la forma en que Kadaré publicará, la mayoría de las veces, al límite de lo políticamente sostenible, aprovechándose de leves giros del viento, de diminutas apreciaciones de lo que es posible e imposible en cada instante y en función de las caprichosas decisiones del tirano.

Elsie se pregunta, en su *Albanian literature* (2005: 169) por las circunstancias o causas que dieron a Kadaré el coraje necesario suficiente para publicar una novela con los personajes principales en la encarnadura de un general fascista y de un sacerdote italiano, teniendo en cuenta que en esos momentos vivía en el más severo régimen estalinista imaginable. Coraje, insiste Elsie, y se responde que eso era lo que definitivamente se necesitaba para publicar algo que fuera más allá, en la Albania comunista, de los panegíricos al Partido y del héroe partisano comunista. Albania había roto sus lazos con la Unión Soviética y los países del bloque del Este en 1961 y se había embarcado en una nueva alianza con la China roja. Con la ayuda económica de los chinos, el gobierno albanés disfrutaba de un grado relativo de estabilidad política y económica en esos primeros instantes de la década de los años sesenta. Obviamente, no se disfrutaba en absoluto de una democracia real, pero sí que desde 1962, al parecer, el Partido Comunista se sintió por unos momentos lo suficientemente confiado en que había aplastado toda oposición y toleró una moderada apertura en asuntos culturales, al menos por un breve periodo de tiempo y poco antes de que la Revolución Cultural, desde China, se deslizara en el interior del país a partir de 1966. Según concluye Robert Elsie, Kadaré tomó ventaja de este periodo de estabilidad política.

Lo que unos ven como “cierta estabilidad política”, sin embargo, para Nabókov, no es más que parte de una estrategia política del Estado todopoderoso, algo así como una “Gran Estratagema”, la parte pequeña y cruel de un plan mayor e inhumano:

“A lo largo de cuarenta años de dominio absoluto, el gobierno soviético no ha dejado de controlar las artes jamás. De vez en cuando se afloja el tornillo un momento, por ver qué ocurre, y se otorga una pequeña concesión a la expresión individual; y los optimistas del extranjero aclaman el nuevo libro como denuncia política, por mediocre que sea. Todos conocemos esos voluminosos *best-sellers* (...) montañas de tópicos, mesetas de vulgaridades, que los críticos extranjeros califican de *poderosas y monumentales*” (2009: 47).

Tras una revisión de la edición albanesa llevada a cabo por el autor en 1967, *El general del ejército muerto* fue publicada en Francia en 1970, y eso cambió de inmediato el estatus del autor, ahora contemplado por el régimen desde el recelo, con una mezcla de odio y de prudencia, como personaje *aprovechable* por el sistema político pero, a la par, peligroso; más aún si tenemos en cuenta que a poco de la publicación de la revisión albanesa de *El general del ejército muerto*, Kadaré se había arriesgado en exceso con *El*

monstruo que, aparecida en 1965 integrando el volumen número doce de la revista oficial literaria de Tirana, *Nëntori*²⁶², había sido inmediatamente criticada y prohibida.

Esta novela, con la particular recreación y reescritura del mito del Caballo de Troya, tomaba unos riesgos impensables. Una Albania, cercada por el enemigo exterior y asediada por el revisionismo, había sido comparada con el Caballo de Troya en un discurso que Ramiz Alia había pronunciado con motivo del aniversario del cumpleaños de Lenin. En el discurso, había atacado el revisionismo yugoslavo, utilizando la imagen del Caballo, como un ejemplo de la manera en que los decadentes agentes yugoslavos tratarían de infiltrar sus mensajes revisionistas en los países socialistas.²⁶³ El Caballo de Troya era una imagen muy útil para el régimen, que Kadaré pensaba subvertir en su novela como una reacción a los cánones del *realismo socialista*, dado que, algo desencantado, insatisfecho desde el punto de vista literario con *El general del ejército muerto*, había decidido que “todo lo que escribiría tendría una diferente forma” (Morgan, 2010: 81).

Realmente, *El general del ejército muerto* no había sido bien recibida en Albania. Como asegura Peter Morgan (2010: 80-81), mientras que muchos reconocían el poder y la calidad de la escritura de la narración, era poco probable que el mensaje de la novela fuera bien acogido. Empezó a circular el peligroso rumor de que Kadaré era un agente de los gobiernos occidentales, circunstancia agravada con la temprana traducción al búlgaro de la obra y su excelente acogida yugoslava. Con su negativo retrato del presente albanés y la omisión demasiado clamorosa en la narración del Partido o de su Líder, se realizó una interesada relectura revisionista en Yugoslavia contemplada como una crítica al comunismo albanés.

La situación de Kadaré acababa de girar, en palabras de Morgan:

“El escritor de talento, que había llegado a ser conocido por el régimen y había sido visto por el dictador como un laureado intelectual del comunismo albanés, ya no era intocable. Su luna de miel con el poder había terminado” (2010: 80-81)²⁶⁴.

²⁶² *Noviembre*.

²⁶³ Parte de este discurso de Alia, del día 23 de abril de 1960, puede consultarse en Morgan, 2010: 83.

²⁶⁴ La traducción del inglés es mía. Desde este momento, mientras no se indique lo contrario, todas las traducciones del inglés serán mías.

Kadaré, de momento, había perdido el favor del tirano que, incluso, aludió de una forma inquietante al autor y su obra en una reunión del Partido, refiriéndose a él como alguien que “empezaba a ser famoso” (Levy, 2007: 88, n.5), un aspecto cargado de elementos negativos y preocupantes en el seno de la dictadura de Hoxha. Kadaré había visto traducida y publicada su novela en casi toda Europa, y viajado a Francia, Inglaterra, la RFA e, incluso, los Estados Unidos,²⁶⁵ donde también se había editado *El general del ejército muerto*. “Todo ello en los siguientes tres años desde su publicación en Bulgaria”, reflexiona el autor, con cierto vértigo, en una entrevista con Georgi Grozdev²⁶⁶ (2005). Y parece ser que las primeras críticas de Hoxha hacia Kadaré llegaron precisamente a raíz de la traducción de *El general del ejército muerto* al búlgaro, en el año 1967.

Las salidas al extranjero de Kadaré significaban todo un carrusel de complejos contrastes en el escritor. En su novela *La sombra* (París, 1994)²⁶⁷ Kadaré utiliza a un cineasta llamado K. como “gemelo” o una especie de *álter ego* que viaja desde Albania a París, ciudad en donde, tal y como reza el subtítulo de la novela en albanés, *el cineasta fracasado*, se siente resucitar ante el estímulo cultural occidental. La reflexión que se plantea desde una *lanzadera comparativa interna* será metaliteraria, al engarzar al cineasta K. con el Kostandin resurrecto que acude en pos de su hermana Doruntina en otra novela de Kadaré, *El viaje nupcial*.²⁶⁸ El trasunto del autor, reflejado en un intelectual oprimido por el régimen, plantea las experiencias vividas por el propio escritor cada vez que ha abandonado Albania y conectado con la Europa occidental, desalentado cada vez que ha tenido que retornar; una reflexión novelística de enorme riesgo acerca de sus experiencias y percepciones durante los viajes realizados bajo la dictadura. Kadaré da unas aclaraciones al respecto de lo que ha intentado en el texto de *La sombra*:

²⁶⁵ Un ciudadano común de la República Socialista de Albania tenía absolutamente prohibido abandonar el país. Para el Código Penal albanés atravesar sin permiso las fronteras se sancionaba con la cárcel y, según los casos, con pena de muerte. Sin embargo, Kadaré disfrutó de esa situación privilegiada con repetidas salidas: además de su estancia en Moscú de 1958 a 1960 –con una escapada a Riga en el verano de 1959–, visitó Finlandia en 1962, Vietnam y China en 1967, los Estados Unidos en 1970, Dinamarca Suecia y Francia –París en concreto– en 1971, Turquía en 1979, la RFA en 1981, Grecia en 1984, Portugal en 1987 y, de nuevo, la RFA agonizante en 1989. Estaba claro que, pese a todo el recelo del régimen, el escritor representaba ser un buen embajador al que se le debía permitir el viaje y la promoción de la imagen de la Albania comunista (relación del listado de los viajes en Levy, 2007: 88, n.6).

²⁶⁶ 1957. Periodista, escritor y editor. Ha fundado la editorial *Balkani publishing house* en 1991, y se ha dedicado en algunos de sus libros a entrevistar a escritores búlgaros que podrían renovar la narrativa. Véase epígrafe 15.2: “Entrevistas y libros de entrevistas a Ismail Kadaré”, en el anexo bibliográfico.

²⁶⁷ Aunque escrita entre 1984-1986, la novela tuvo que ser sacada clandestinamente de Albania y publicada en París en 1994, una vez que Enver Hoxha y parte de su legado ya se habían extinguido. En Albania no apareció hasta el año 2001. Todavía permanece sin ser traducida al español.

²⁶⁸ Y en *lanzadera comparativa externa*, a su vez, con el propio texto de la leyenda albanesa.

“Durante todos estos años, cada uno de mis viajes a Francia era para mí un traumatismo, he intentado dar una idea de ello en mi novela *La sombra*. Esos viajes no seguían una trayectoria horizontal, como todos los viajes, sino vertical. Era como emerger de la corteza terrestre, antes de precipitarse de nuevo en una caída dantesca” (Kadaré en Bosquet, 1995: 211).

La situación del cineasta K. en la novela es muy similar a la que Kadaré declara haber sentido con cada viaje, en particular con cada retorno, con esa forma de emerger desde los infiernos como Dante en su *Divina Comedia* cuando gana el *Purgatorio* de una forma ascensional, para volver a precipitarse en los infiernos del *hoxhismo* con cada regreso a Albania, en una “caída dantesca” que también tiene mucha carga de Eurídice – del fracaso del intento de Orfeo –, en esa huida y vuelta a ser engullido por el embudo del Estado. Es el Kostandin gélido y endurecido bajo la losa, que vuelve a la vida en la leyenda de Doruntina, de la misma forma que el cineasta K. y el propio Kadaré lo hacen al salir de Albania. De la misma manera, Kostandin, una vez restituida la hermana al domicilio materno, se introduce de nuevo en la congelación del t́mulo, tal y como les ocurre a Kadaré y al cineasta K. con cada reencuentro con la dictadura. Tanto Kadaré como el cineasta K. son espectros, una forma de *zombis*, unos *funervivos*, personajes determinantes en el imaginario literario del albanés, figuras que deambulan por los fastos del occidente hasta que se reintegran a su vida planificada de maniqús estalinistas.

La realidad incómoda generaba enemistades y odios acérrimos, pero también proporcionaba un margen de maniobra. Tal y como argumenta Miranda Vickers²⁶⁹ en *The Albanians: A Modern History* (Londres-Nueva York, 1995), como en todos los otros aspectos de la vida, el entretenimiento estaba estrictamente controlado por el Estado, y debía ser inmune a las ideologías “decadentes”, “burguesa” y “revisionista”. En ese proceso, los escritores y artistas tenían que convertirse en meros transmisores de la propaganda oficial. Una excepción notable fue Kadaré, cuyas novelas lograron en gran medida escapar de la censura oficial. Esto era debido en parte, quizás, a que su trabajo era publicado en Francia e Inglaterra, y que cierto reconocimiento internacional salvó su trabajo de la eliminación.²⁷⁰

²⁶⁹ Escritora británica y entendida analista en asuntos balcánicos y albaneses.

²⁷⁰ Argumentado así en Vickers, 1995: 199-200.

Finalmente, la importancia y la relación tensa de la novela *El general del ejército muerto* y el régimen de Hoxha quedó resuelta de una forma amarga. Bashkim Shehu lo explicó de la siguiente forma en la conferencia “Albania y Kadaré”:²⁷¹

“Es la primera novela moderna de la literatura albanesa, pero quedó marginada, no fue incluida en los textos escolares (...) Era una obra herética para los cánones literarios del momento porque su personaje central no era un héroe positivo: comunista, obrero dedicado a la causa, que piensa solo en el progreso del comunismo y el bienestar del pueblo. Era muy atípica para aquel período, con esa atmósfera trágica, pesada, angustiosa, que no tiene que ver con la doctrina del realismo socialista” (Shehu citado en Levy, 2007: 33).

La situación era extremadamente compleja para un Kadaré ubicado, ahora, entre dos aguas muy delicadas por las que debía saber transitar con prudencia. Un sector de la intelectualidad del momento lo consideraba un disidente, pero otro sector, enormemente crítico, empezaba a creer que el compromiso de Kadaré no era tal, que se trataba de un autor títere de las voluntades de Hoxha. En un momento determinado la polarización hacia una opinión u otra fue radical, siendo Kadaré un escritor, a la par, del régimen y antiestalinista. El propio autor intenta poner algo de sensatez a esas afirmaciones, dado que en el seno de aquél ambiente no podía darse semejante caso de camaleonismo político e intelectual. Así, en una entrevista sostenida con Shkelgim Begari en 2005 para una cadena de radio de Boston,²⁷² Kadaré matiza sobre el término *disidente*:

“En un significado clásico, un disidente es un individuo que acarrea una abierta actividad política contra el régimen con la posibilidad de acabar en la cárcel. En ese sentido, yo no he sido un disidente. Creo que no ha habido ningún escritor disidente albanés que haya salido abiertamente en contra del régimen Comunista. Fue un régimen tan cruel que habrían sido instantáneamente ejecutados por ello. Todo el mundo pensaba que rebelarse era una cosa de locos: un sacrificio innecesario. En Albania solo había un tipo de resistencia genuina, la resistencia silenciosa a través de la literatura y de las artes. Esto significaba escribir los libros como si no existiera el régimen, como si te encontraras en un mundo libre en donde no existieran los dogmas del realismo

²⁷¹ Dictada en el marco del ciclo “Los martes de los Balcanes”, organizado por Amics de la Unesco de Barcelona en el Institut Europeu de la Mediterrànea, el 8 de noviembre de 2005 (Levy, 2007: 88, n.7).

²⁷² En una entrevista titulada “Books: The Silente Resistance of Words”, en 90.9wbur (Boston News Station), reseñada en Levy, 2007: 35.

socialista. Incluso una novela sobre amor, escrita de una forma libre, era un cierto tipo de rebelión contra la propaganda omnipresente (Kadaré citado en Levy, 2007: 35).

La polémica se ha extendido en el tiempo y, aunque hoy en día son menos quienes ponen en duda la actividad de denuncia del régimen totalitario y del propio Hoxha por parte de Kadaré, simplemente leyendo algunas de sus novelas, uno se admira de cómo pueda plantearse semejante pregunta.²⁷³ Quizás, el asunto sobre el nivel o la forma de compromiso a favor o en contra de un régimen totalitario, se vea desde fuera de una manera bien distinta, llegando a creerse que perder la vida por la defensa de los ideales es la única manera que legitima al resistente. A ese respecto, Kadaré se explica en una entrevista de 2005 con Jon Henley y Kirsty Scott:²⁷⁴

“El único acto de resistencia posible en un régimen estalinista clásico es el de escribir –o puedes acudir a una reunión y decir algo realmente muy valiente, y serás asesinado. Creo que he sido muy afortunado por haber podido publicar de tiempo en tiempo. Un montón de escritores, simplemente, fueron represaliados” (Kadaré citado en Levy, 2007: 36).

Porque utilizando al escritor Shkreli como personaje en su novela *El cortejo nupcial helado en la nieve*, Kadaré explicita cómo debía sentirse él mismo cuando publicaba en la Albania de Hoxha, y la posterior incompreensión de quienes lo han criticado:

“Todos los libros llevaban como epílogo su propia angustia. La acechanza de la detención, cuando, en el silencio de la noche, el chirrido de los frenos de un coche cualquiera en la calle se antojaba la quiebra de todo (...) cuando por la cosa más nimia se jugaba uno la cabeza, por más que mucha gente no apreciara debidamente lo que había representado aquello

²⁷³ Entre quienes se encuentran denostando sistemáticamente a Kadaré, se haya Stephen Suleyman Schwarz, periodista y columnista norteamericano, que lo acusa de “cortesano literario”, “truco del Partido albanés”, e inserta sin ningún lugar a dudas su primera novela, *El general del ejército muerto*, en el *realismo socialista*. Schwarz arrastra toda una polémica contra Kadaré, con campaña anti-Premio Nobel incluida, que puede seguirse desde las páginas de *The Weekly Standard* hasta el *The New York Review of Books*. Quede aquí constancia de la controversia y para quien desee consultar las opiniones de la corriente anti-Kadaré. Las reseñas de los artículos pueden verse en Levy, 2007: 36. Son los siguientes –todos ellos de Stephen Schwarz–: De 1998, el artículo titulado “In the palace of nightmares”, en *The New York Review of books*, volumen 45, nº6, abril; de 2006, el artículo titulado “Literary courtesan”, en *The Spectator*, del 16 de julio; también de 2006, el artículo titulado “Not-so-great pretender; Fiction can’t hide the truth about Ismail Kadare”, en *The Weekly Standard*, del 23 de enero.

²⁷⁴ Realizada para *The Guardian*, titulada “Albanian beats literary titans to first international Booker prize”, del 3 de junio de 2005.

(...) Pero a medida que corrían los años comprendían cada vez menos su drama, las concesiones que se había obligado a hacer repetidas veces, una declaración con motivo del cumpleaños de Tito, un discurso en tal o cual ceremonia en Belgrado, o el silencio que habían tenido que guardar sobre ciertas cosas” (2001c: 51).

Y, empleando las digresiones del mismo personaje, Kadaré aprovecha para defenderse, con un punto de lamento, ante quienes lo han acusado de tibieza o menor compromiso del que debería ante el régimen totalitario. Shkreli habla, pero es Kadaré realmente quién se queja:

“Tenía la torturadora sensación de que siempre se esperaba algo más de su persona. A veces se enfadaba, refunfuñaba para sí: ¿qué más quieren, qué tengo que hacer para acabar de contentarlos? ¿Organizar un escándalo, ir por mi propio pie a la cárcel? Sí, lo sé, entonces quedarían complacidos, seguro que hasta se arrepentirían y dirían: hicimos mal metiéndonos tanto con él, por fin ha demostrado quién es, tal vez no hubiéramos debido empujarlo a un sacrificio inútil. Pero su tardío arrepentimiento ya no podría remediar nada” (2001c: 52).

6.2-Primer destierro y *El gran invierno de la soledad* (1966-1975)

“El Estado ve más lejos que nosotros”.

Ismaíl Kadaré, *El Nicho de la vergüenza*, p. 77.

De igual manera que con la estancia en el Instituto Gorki de Moscú, donde la visión de Kadaré adoptó matices, a mi entender, que hicieron posibles ciertos rasgos fundamentales de *El general del ejército muerto*, sin el *traslado forzoso* a Berat al que se vería sometido entre 1966 y 1968, la novelística del autor, y en concreto los aspectos que afectan más directamente a parte de su cronotopo, no hubieran sido posibles. Intoxicado por la Revolución Cultural china, el régimen de Hoxha emprendió su propia Revolución Cultural. En teoría, según Mao y sus ideólogos, los intelectuales habían perdido el contacto con el pueblo, por lo que decidieron enviarlos por millares a campos de reeducación. A imagen y semejanza de lo acontecido en la China de Mao, Hoxha se puso manos a la obra y los escritores fueron despachados a pasar un tiempo en las cooperativas

agrícolas y en los campos. Kadaré fue obligado, por tanto, a dirigirse a una región montañosa cercana a Berat, al sur de Albania.

La concepción de lo que Kadaré califica como “la Albania fantasmal” (Nuño²⁷⁵ 1997: 36-37) y que sería en una gran parte la original recreación de la historia de Albania, esa otra Albania que propone en sus novelas con un cronotopo tan particular, debe mucho a este tiempo en Berat, y después, al breve período en el que fue exiliado de Tirana²⁷⁶ como una forma de castigo a su poema *Los pachás rojos*, dos ocasiones en las que se separó del centro palpitante del régimen, de sus perfidias e intrigas, y pudo contemplar otra realidad que se le apareció como un fantasma:

“Cuando fui obligado a alejarme de la capital, de Tirana (me condenaron a seis meses de exilio), estaba profundamente abatido. En ese momento llegué a pensar que Albania desaparecería, que el país se estaba desfigurando. Concebí entonces, por así decirlo, una Albania eterna. Quería recuperar las cosas eternas, inmutables de Albania, necesitaba alejarme de la doctrina y la visión comunistas. Después de mi condena, escribí una serie de obras aún más condenables, desde el punto de vista de la doctrina del realismo socialista. Es decir, hice exactamente lo contrario de lo que se esperaba que hiciera. Todo lo que escribí desde 1975 lleva esa impronta, y, desde luego, es mucho más condenable, desde un punto de vista comunista. Comencé a escribir entonces obras como *El Nicho de la vergüenza*, *El firmán de la ceguera*, *El Palacio de los sueños*, es decir, algunos de mis libros con más fuerza y también más críticos con la Albania actual. En esa época me planteé, como un objetivo de vital importancia, trazar un cuadro general lo más exhaustivo posible de Albania. Para no olvidar, para que no desapareciera (Kadaré en Nuño, 1997: 37).

De esta manera se genera el peculiar estilo de lo que podremos denominar *Kadaria*, la Albania mágica y cruel de Ismaíl Kadaré, caracterizada en una obra de rasgos determinantes que José Luis de Juan define por

“su plástica escritura, que destaca por la claridad y el gusto por lo grotesco. Sus personajes resultan muy humanos y directos. Sabe envolver al lector con una atmósfera peculiar, a la vez fría y participativa. Una atmósfera inquietante, plena

²⁷⁵ Ana Nuño (Caracas, 1957), es poeta y ensayista, directora de la revista *Quimera* y fundadora de la editorial Reverso Ediciones.

²⁷⁶ En esta segunda ocasión, en 1975, fue desterrado a una cooperativa en el interior del país, en la región de Mizeqea.

de referencias balcánicas, fatalidad y aroma vital (...) Ismaíl Kadaré alumbra en su novelística parcelas desconocidas de la historia balcánica y explica los orígenes, el desarrollo y el futuro incierto de un pueblo sometido a las mayores pruebas, sin dejar de ser por ello una novelística universal, próxima a la sensibilidad de cualquier lector” (2002: 46).

En este sentido, el de la historia fantasmagórica como esa “otra” realidad, Moisés Mori apunta que

“la literatura de Kadaré nunca se aparta de la historia de Albania, el escritor ha construido toda su obra narrativa a partir de la realidad de su país, ya sea la vieja Arbería de los tiempos medievales, luego dominada durante siglos por el Imperio otomano, ya sea el Estado moderno que cobra entidad nacional en 1913 y, muy en particular, la Albania que tras la II Guerra Mundial pasa a formar parte del bloque del Este hasta que, después de romper con la URSS y más tarde con la China de Mao, termina por aislarse y encastillarse en un estalinismo nacionalista, esa tiranía de Enver Hoxha (el Guía)” (2007: 34).

Y añade que:

“la literatura de Ismaíl Kadaré recoge, pues, toda la historia de Albania: desde sus orígenes al siglo XXI; no obstante, el autor se halla muy lejos de esas sendas tan pateadas y a la moda de la novela histórica. Kadaré plantea, sin duda, un análisis de los principales episodios nacionales, trata además de afianzar –no sin ciertos componentes nacionalistas– la frágil posición de Albania en una región tan enrevesada como la península balcánica, de estudiar sus relaciones del país con sus vecinos (eslavos, griegos), las convergencias culturales (con la Grecia clásica principalmente), de acercarse a seculares conflictos de la zona (Kosovo). Pero la obra de Ismaíl Kadaré logra una dimensión literaria más allá de las situaciones históricas de las que parte y sobre las que inicialmente se sustenta; se apoya, en efecto, en ellas, las analiza hondamente, pero a través de esos hechos concretos alcanza un territorio nuevo, gana altura poética, elabora un discurso complejo, muy relevante, singular, una de las cimas de la literatura contemporánea” (35).

Los rasgos del nacionalismo son una cuestión espinosa, no siempre bien vistos, o criticados por los detractores sistemáticos de la literatura de Kadaré. Sánchez Lizarralde, su traductor, abunda sobre esta cuestión del nacionalismo insertado en la obra del albanés, como forma y parte consubstancial de esa *Kadaria* especial y peculiar:

“la mejor prueba de que su obra no está limitada por la estrechez nacionalista viene constituida por la universalidad de su difusión, por la capacidad de sus personajes y de sus tramas para seducir a personas de todas las geografías de la tierra (...) Ahora bien, Kadaré no es un escritor cómodo, aunque en absoluto sea hermético ni abstruso. Las preocupaciones que dominan su literatura le conducen a abordar problemas inquietantes, graves, muchos de ellos sin desenlace ni tratamiento amables. Las relaciones entre el individuo y el poder, el destino como fuerza inapelable e ignota y el eterno debate en busca de la felicidad personal; la acción de los grandes aparatos estatales sobre las gentes, incluidos sus propios integrantes; las ideologías y las utopías como sueños y la pesadilla de su eventual realización; las relaciones conflictivas, nada simples, entre pueblos vecinos (muy particularmente en los Balcanes); la creación literaria como proceso de conocimiento y de acción sobre la realidad social; las formas de pervivencia y de vigencia de los elementos fundacionales de la cultura occidental; el provincianismo y el cosmopolitismo... Todos ellos son ingredientes que aparecen recurrentemente en sus novelas, en su poesía y en sus relatos, aunque vistos con un ojo diferente del habitual, exhibiendo sus caras más ocultas o escasamente frecuentadas y, casi siempre, sus aspectos más terribles. El espacio literario conformado por la obra de Kadaré parte de los Balcanes, de la propia y pequeña Albania, para ir extendiéndose y ocupando, a modo de círculos excéntricos, nuevos y más extensos territorios que sus propias obsesiones le reclaman para poner en acción personajes y situaciones, y llega hasta el Egipto de la antigüedad, a China Milenaria, la capital de la Rusia soviética, el París mítico e incluso el Polo Norte” (2008: 63-64).

Sin embargo, cierta monumentalidad nacionalista de la narrativa de Kadaré entronca con una idea de novela de *Albania contra todos* que Moisés Mori explica de la siguiente manera:

“Primero turcos, luego italianos, después soviéticos, también los chinos, siempre los serbios..., pueblos poderosos caen uno tras otro, son doblegados, vencidos por los albaneses. En verdad, toda la obra de Kadaré podría entenderse como una sucesión de *episodios nacionales*, como una crónica general que ambiciona restituir la gloria perdida. Sin seguir orden alguno, el autor ha ido reescribiendo los hechos más significativos de la historia albanesa: desde la Edad Media

hasta las postrimerías del siglo XX; de la época inaugural de Skanderbeg ²⁷⁷ al desconcierto contemporáneo; del nacionalismo del monje Gjon al de los albanokosovares de la actualidad” (2006: 28-29).

Tras el riesgo asumido con *El monstruo* y la estancia en Berat, a Kadaré no le queda más remedio que dar luz a *La boda* (Tirana, 1967)²⁷⁸, cierta forma de escritura al dictado, de plegarse a las necesidades del momento, es decir, a las exigencias del *realismo socialista*, a la supervivencia. Calificada por el mismo autor como una concesión a las presiones y los criterios imperantes (Sánchez Lizarralde, 2008: 61), es un ejemplo del esquematismo dogmático preconizado por las autoridades. Este acto de “debilidad” le sume en una crisis y se plantea abandonar la creación literaria ante tales dificultades. Pero no sólo no lo hace, sino que escribirá a continuación algunos de sus mejores trabajos, como son *El cerco*, *Crónica de piedra*²⁷⁹, la ya mencionada *El ocaso de los dioses de la estepa* y *El gran invierno*, entrando en un desafío directo con el dictador. Sus obras, así, eligen el camino de las alegorías para hacer más llevadero ese pulso desencadenado con el poder. Y como opina su traductor al español:

“ese forcejeo intelectual (...) constituye uno de los elementos constitutivos, o como poco generativos de la sutil radiografía que Kadaré ha ido elaborando a lo largo de su producción narrativa del poder político, en particular de su manifestación totalitaria” (2008: 62).

Kadaré publica una novela de corte histórico en 1970: *El cerco*, máxima alegoría de la situación de una Albania sitiada hasta la extenuación, con elementos que agradan al régimen como el patriotismo y el empleo del concepto de *ciudadela asediada* con el que a menudo los dirigentes identificaban las relaciones exteriores políticas y económicas del país y, por ende, el resultado y el sufrimiento en las cuestiones internas.

²⁷⁷ Castillo de Dibër (Albania), 1405-Lezhë (Albania), 1468. Jorge Castriota, conocido como “Skanderbeg”. Aristócrata y militar, es el héroe nacional de Albania, leyenda forjada en su lucha contra los turcos.

²⁷⁸ Aún inédita en español, quizás como motivo de la propia crítica a la que el autor somete a la novela. La califica de su “peor novela” (Levy, 2007: 37) o como una narración “esquemática” (89, n.12).

²⁷⁹ Tal y como confiesa en su entrevista a Deborah Treisman (editora de *The New Yorker*) el 26 de diciembre de 2005, parece ser que, algunos años después, el escritor norteamericano John Updike (Reading, 1932-Danvers, 2009) publicó en *The New Yorker* un ensayo muy favorable de *Crónica de piedra*, algo que hizo que una docena de libros de Kadaré fueran traducidos al inglés (Kadaré citado en Levy, 2007: 89, n.14).

En la introducción a la edición española moderna, Ramón Sánchez Lizarralde nos sitúa el instante narrativo y nos informa acerca de los problemas que presentaba el texto, que Kadaré deseaba editar con otro título:

“Ismail Kadaré escribió *Rrethimi (El cerco)* en 1969, que apareció en su primera versión albanesa, en 1970, bajo el título de *Kështjella (La fortaleza)* a propuesta del editor, con el fin de poner énfasis en la resistencia, en la parte de la historia que en el relato mismo aparecía menos destacada: los albaneses mismos. En realidad, el título concebido originalmente para la edición albanesa por el autor era *Kasnecet e shiut (Los tambores de la lluvia)*, pero aceptó la sugerencia, sabedor de los recelos que la narración despertaría, con el fin de garantizar su supervivencia. De hecho, Kadaré salía con esta novela de una profunda crisis creativa: después de haber publicado su arriesgada y experimental *El monstruo*, casi ignorada por la crítica oficial y marginada de inmediato, escribió y publicó *Dasma (La boda)*, aplaudida por esa misma crítica y considerada por el autor su única obra “dogmática” (según su propia calificación), una concesión a la doctrina literaria imperante o una cesión a la presión estética ambiental. Después de ello, Kadaré consideró seriamente la posibilidad de abandonar la literatura y se sumió en el decaimiento. Según él mismo ha contado con posterioridad, en ese estado de apatía se topó con el texto de un viejo relato corto, propio, acerca de un bajá turco que se quitaba la vida después de que los tambores de la lluvia anunciaran el fin, y el fracaso, de su asedio a una fortaleza albanesa” (Sánchez Lizarralde en Kadaré, 2010b: 7-8).

En *El Cerco*, el escritor hace un ejercicio de miniaturista, aproxima su lupa y la mirada al ejército del bajá que asedia una fortaleza obstinada en defenderse invocando a su mito, el Castriota, el legendario Skanderbeg, creando un diorama en el que aparece reflejado hasta el menor detalle del monumental ejército otomano desplegado junto a los muros de la ciudad sitiada.²⁸⁰

Todos tienen cabida y todos son observados entre la marea monumental de soldadesca, intendencia, oficialidad... así, la narración se personaliza, primero, en las

²⁸⁰ El Imperio otomano emprendió veintiséis campañas contra territorio albanés. Especialmente obstinados en ellas fueron Murat II –1404-1451– y su hijo Mehmet II –1432-1481–, sin obtener los frutos deseados. El asedio que recrea Kadaré muy bien podría corresponder al más célebre de los ocurridos, el de la fortaleza de Shkodra, vertido en la crónica *De obsidione Scodransi* (Venecia, 1504) de Martín Barleti –Shkodra, 1450-Padua, 1513–; historiador y sacerdote católico, está considerado como el primer historiador albanés. Al parecer fue testigo directo del asedio de Shkodra en 1478.

interioridades del bajá, en su preocupación, en sus reflexiones sobre el éxito y el fracaso militar, unidas a los destinos de la política y extensivas a todos los aspectos de la vida. A su lado aparecen los personajes secundarios de las guerras con tratamiento de figuras estelares: un cronista, un poeta, un soldado, las mujeres del harén... en un texto minucioso y miniaturizado, preciso y cuidado en cada pormenor: Kadaré demuestra ser un experto en formas de asedio, en tácticas de guerra otomana, en la forma en cómo se dirigían y la manera en la que funcionaban los ejércitos, y en balística, en armamentos... La una narración está salpicada con las reflexiones individuales de los miembros que conforman ese enorme ser vivo que es el ejército sitiador, pero que tampoco olvida el punto de vista, angustioso, de los sitiados.

Los hombres ríen, se emborrachan, lloran, son enviados a la muerte, sufren atroces destinos, en una enconada tarea de acoso que enfrenta a dos concepciones diferentes de la vida: el mundo cristiano y el mundo musulmán, cada uno con sus peculiares formas de resistencia, de ataque, de padecimiento. Cada uno con sus peculiares elaboraciones de los mitos propios, de las interpretaciones de la muerte, de la gloria, del honor y de la derrota.

Este mosaico es una especie de tablero de ajedrez literario en donde en lugar de alfiles hay zapadores, en vez de reyes existen grandes bajás y en lugar de peones se yerguen los altivos jenízaros, los prudentes arquitectos, los calculadores fundidores de cañones, junto a maldecidores, a los intérpretes de las estrellas y de los agüeros, contemplados, desde las almenas, por los fervientes creyentes. Una mezcolanza que sirve de caldo de cultivo para conformar una novela sustentada en el mito (la resistencia de la fortaleza de Shkodra o la de Krujë, por ejemplo, y la figura del propio Skanderbeg – representando el coraje albanés–).

La puesta en escena es un torrente narrativo que a todo alcanza, a todo atiende, que no pasa un detalle por alto, por mínimo y nimio que sea, se asienta en un estilo directo y duro, sin concesiones, con alguna gota de lirismo en escenas como las del caballo sediento a la búsqueda de agua o en la agonía de los zapadores tras el derrumbe de los túneles, todo ello con un estilo polvoriento y acalorado, que deja al lector impregnado del fuego de los cañones, del hierro de las espadas.

Una novela abrasada de calor y de sed, con olor a brea y a carne quemada, épica, que recuerda a Troya y a las grandes gestas bélicas, en donde de repente irrumpe la lluvia para terminarlo todo. El texto posee, así, un halo de cierto elemento que se podría bautizar como *lo real maravilloso balcánico*.

También en ese año de 1970, Kadaré será elegido diputado. Puede sorprender que, dado su compromiso antitotalitario, sirva al sistema siendo una parte integrante del entramado político. Al parecer, ha sido incorporado sin su autorización a las listas de la Asamblea Popular, y elegido. Quizás pueda interpretarse como una maniobra del régimen por contar entre sus filas con el intelectual más capacitado del momento y con la esperanza de que así se pliegue más fácilmente a las exigencias del poder. Esta *elección involuntaria* le otorga, en calidad de diputado, la posibilidad de realizar los viajes a los que ya me he referido, tal vez otra forma *estratégica* de ser controlado por el Partido. Y será el Partido de los Trabajadores de Albania, la única organización política existente, quién lo incorpore a sus filas como miembro. Diputado y miembro del Partido serán dos sombras que, desde ese momento, persigan a Kadaré y sean permanente criticadas por quienes buscan denostar su obra. Kadaré vive una situación que Moisés Mori define así:

“Ismaíl Kadaré (...) habría sido en la Albania comunista, y al mismo tiempo, tanto un disidente político como una suerte de aforado” (2006: 121).

Este *aforamiento atípico* convierte a Kadaré en un personaje extraño, que se encuentra incómodo, y decide reflejarlo en una especie de gemelo suyo –otro más que añadir a su lista de dobles– que aparece en la novela *La hija de Agamenón*, el pintor Th. D.²⁸¹, que se topará con el protagonista de la narración en el curso de una manifestación con motivo del Primero de Mayo. Kadaré está hablando de sí mismo y de su compleja situación albanesa, colocándola en las palabras del narrador, sorprendido con la peculiar naturaleza del pintor:

“No sabía de ningún otro en todo el país al que se calificara tanto de privilegiado como, al mismo tiempo, de perseguido. Llegaba a suceder que se le calificara de ambas formas en el curso de una misma conversación (...) incluso por parte de la misma persona (...) Sus relaciones con el Estado constituían un misterio. Se hablaba de críticas, incluso de graves acusaciones vertidas contra él, de esas que parten en dos la vida de un hombre para siempre (...) Después, cuando su caída en desgracia era ya algo esperado (...) su rostro hacía de nuevo aparición en cualquier tribuna, siempre con gesto sombrío” (2007c: 66).

²⁸¹ Pintor, y con esas iniciales, Th. D., cabe pensar en un emboscado Doménikos Theotokópoulos, es decir, *El Greco*.

El autor se define en este retrato del pintor Th. D., y se defiende de ambas circunstancias (ser miembro del Partido y diputado) alegando que se le obligó a entrar en el Partido Comunista por voluntad personal de Enver Hoxha que, así, pensaba poder controlar mejor al intelectual (Kadaré citado en Mori, 2006: 49). De la misma forma, se encontró con su nombre en la lista de los diputados al Parlamento de Albania, una Cámara, un lugar, que no legislaba nada en absoluto, cuyas funciones no eran ninguna y que se reunía dos o tres horas al año. En palabras del propio Kadaré, todo aquello de ser diputado “era más bien una comedia, yo no era un verdadero diputado” (en declaraciones a Éric Faye, citadas en Mori, 2006: 49).

Una reflexión de Ramón Sánchez Lizarralde puede aportar luz a la manera en que deberíamos interpretar los sucesos anteriores:

“las condiciones en que Kadaré hubo de escribir durante décadas, el país y el régimen político en el interior de los cuales lo hizo, cargaron de responsabilidad los hombros del escritor, en su propio país y fuera de él, y que se reclamen a veces de sus obras cosas que éstas no tiene por qué dar, y de su autor, compromisos que él no parece haber deseado asumir y que, en todo caso, competen a su condición de ciudadano. Ese fenómeno, nada infrecuente cuando un escritor perteneciente a una comunidad reducida y poco influyente alcanza el éxito y el reconocimiento internacionales, ha dado lugar en ocasiones a un tratamiento injusto y también escasamente inteligente de la obra y del alcance de ésta en lo literario. De este modo, en unos países más que en otros, hubo un tiempo en que se reprochó a Kadaré no haber sido un disidente, no haber denunciado abiertamente al régimen (y haberlo pagado con la cárcel o la vida), no haberse exiliado antes... Del mismo modo que se le reclamó comprometerse en la política después, asumir altas responsabilidades de Estado incluso. Por otro lado, coincidiendo con la llegada al cenit de su carrera, el pueblo albanés ha padecido gravísimas desgracias y desastres ante los que resultaba imposible permanecer de brazos cruzados, y Kadaré, en uso de su reconocimiento y de sus vínculos internacionales de todo orden, ha intervenido tratando de ejercer algún influjo sobre estadistas y políticos, reclamando la defensa de ese pueblo cuando sus derechos y su existencia misma se veían atropellados. De esa actitud, y del permanente empeño en indagar con su obra literaria en los avatares históricos de la nación a la que pertenece, se extrae con alguna frecuencia la conclusión de que esta última constituye un ejercicio de afirmación nacionalista en pugna con otras naciones balcánicas” (2008: 62).

La relación de Kadaré con el régimen es ambigua, tensa, sometida a un oleaje, a un bamboleo muchas veces sobre un insostenible equilibrio. Con la publicación de *El gran invierno* en 1973 ya se exige, desde el Buró político, la detención del autor, que no ocurre gracias a la intervención del propio Hoxha, que no la considera oportuna porque, según Tal Levy, el tirano

“no solo comparte con él su ciudad natal, sino también el interés por la literatura. Al dictador le gustó el retrato suyo, del líder ilustrado y romántico, que dibujaba en esta novela, por lo que quería garantizar la supervivencia de ésta, más aún, se pudiera pensar, tomando en cuenta que era una crítica furibunda a la URSS y su traición” (2007: 41).

Evidentemente Hoxha, a quién gustaba decirse “amigo de los escritores” (90, n.23), deseaba ser tenido como tal al estilo de tantos y tantos dictadores que han dejado una extensa obra.²⁸² Por supuesto, como la mayoría de los tiranos de izquierdas –las dictaduras de izquierdas parecen ser un asunto mucho más doctrinal que las de derechas a lo hora de *fijar* las ideas en papel–, él también dejó su legado publicado en la editorial del Estado *8 Nëntori*,²⁸³ con numerosas traducciones a diferentes lenguas entre las que se encontraban el español, francés, italiano, ruso, griego y árabe. El volumen de su obra era tan descomunal, y su vehemente deseo de ser considerado el “primero de los escritores”, que un carromato cargado con sus obras desfilaba como parte de la parada militar de la festividad del Primero de Mayo (Mori, 2006: 340). De esta forma, el régimen se ha llegado a denominar como una “logarquía” en donde Hoxha era la Voz del Partido por antonomasia.²⁸⁴

Tal y como afirma Francisco Veiga²⁸⁵, el dictador confirió a Albania un

²⁸² Como es el caso de las obras monumentales repletas de tomos de Stalin (aproximadamente 15 volúmenes), Ceaușescu (unos 14 volúmenes), o especialmente significativa la del tirano de Corea del Norte, Kim Jon Il, que parecía ser capaz, no solo de opinar sobre literatura o teatro, e hizo extensa su obra a regular y decidir cómo deberían ser desde su perspectiva de la *doctrina juche* actividades tan dispares como la agricultura o el cine y dejó aproximadamente 50 volúmenes. Junto a ellos, mucho más modestos parecen el legado literario de Benito Mussolini y, ya no digamos, el único libro de Hitler.

²⁸³ Editorial *8 de Noviembre*.

²⁸⁴ Se calcula que la obra de Hoxha ocupa 48.000 páginas, y sus llamadas *obras escogidas* constan de 76 volúmenes, han quedado incompletas, estancadas en el año 1990, cuando se había alcanzado la recolección de todos los escritos hasta 1979. Datos citados en Mori, 2006: 340, según recuento del historiador francés Gabriel Jandot, que además plantea la posibilidad de que un grupo de diez personas escribieran una gran parte de esta ingente obra en su nombre.

²⁸⁵ Madrid, 1958. Doctor en Historia, experto político en los Balcanes y profesor de Historia Contemporánea en la Universidad Autónoma de Barcelona.

“aura semimonástica apoyada en los escritos teóricos de Hoxha, que se pretendían únicos en el mundo por su originalidad” (1995: 153).

A este respecto, Kadaré opina que

“Hoxha controlaba todo en Albania. Estaba muy preocupado por dar la impresión de que amaba la cultura. Él también pretendía ser escritor, lo que para nosotros era embarazoso. Hablaba mucho de la literatura y cada tanto tenía la obligación de dar la impresión de ser liberal para parecer que no era él quien hacía la censura. Stalin hizo lo mismo. Hitler hizo lo mismo” (Kadaré citado en Levy, 2007: 90, n.23).

Ese deseo de Hoxha de ser considerado “el primero de los escritores”, obedece, también, a la terrible relación de temor que todo régimen totalitario mantiene con la literatura y sus “misterios”. En declaraciones de Ismaíl Kadaré a Tal Levy, esto sucede porque el *hecho literario* debilita el gran poder, o cualquier otro poder que es incapaz de competir con el “misterio” real que alberga lo literario, contrapuesto al *misterio falso o forzado* con el que el régimen necesita revestir todos sus resortes criminales:

“Ante la literatura y su gran misterio, el poder y su misterio son siempre algo ínfimo, por no decir miserable. Todo poder, todo dictador se siente atraído por el misterio, por el enigma. Se esfuerza en crearlo por todos los medios a su alcance. Utiliza el misterio, el secreto, para encubrir su propia mediocridad. Toda tiranía es, además de otras cosas, mediocridad y aburrimiento. El miedo de todo poder consiste en que caigan las máscaras mediante las cuales intenta ocultar su propia situación real, es decir, su debilidad, su angustia. Por eso cuando al mundo comunista se le aproximaba el fin, una de las palabras que le aterrorizaban era “transparencia”. Pues eso significaba la apertura, la caída de su falso misterio, en otras palabras el anuncio cierto de que la dictadura iba a caer” (Kadaré citado en Levy, 2007b: 432).

Una lectura detenida del monumental texto de *El gran invierno* puede dejar, en un primer momento, perplejo. Evidentemente, Kadaré arremete duramente contra muchos aspectos del régimen comunista y de los comunistas poderosos o *ilustres* en esos

momentos, desde el propio Jrushchov hasta La Pasionaria²⁸⁶, pasando por Mao. La tensión crítica con la realidad de Albania debería ser insoportable para cualquier militante del Partido o del Buró que leyera esta novela.

Sin embargo, la figura de Enver Hoxha, que *parece* y solo *lo parece*, retratada con cierta grandeza épica o romántica, encierra en su interior una descarnada caricatura. Sin embargo, jugando con el monumental ego del dictador, esa imagen debió agradarlo muchísimo, hasta el punto de que, haciendo gala del egoísmo propio de los tiranos, dejó pasar la marea destructiva que de fondo arroja el texto, para leer *únicamente* lo que de mayestático parecería poseer allí su persona. La novela, una especie de *Capilla Sixtina del comunismo*, evidentemente, colocaba a Hoxha en el lugar central, una especie de Dios tocando, levemente, el dedo del resto de los países del sistema, a los que infunde vida con su heroica resistencia ante la URSS. Algo de esto caló en Hoxha, y salvó, de momento, al autor.

Y también algo de esto puede explicar que Kadaré fuera, en muchos momentos, una especie de embajador cultural de su país (de ahí las numerosas salidas al extranjero de las que disfrutaba), alimentando a la vez un carisma y un prestigio en Occidente que poco a poco iban *blindándolo* de cara al régimen y preservándolo de ser eliminado de manera fulminante. Pese a ello, en muchas ocasiones ha temido por su vida, en varias ocasiones extrajo los manuscritos de sus obras de forma clandestina, aprovechando sus viajes, he incluso depositó textos en cajas de seguridad de bancos para ser abiertos en el caso de que se produjera su detención, o su desaparición, o su muerte en extrañas circunstancias.

A este respecto, la caracterización ya anteriormente referida del pintor Th. D., de la novela *La hija de Agamenón*, donde el propio escritor esboza un trasunto de su compleja situación personal, es definitoria del delicado “equilibrio” en el que se movía la producción del autor:

“Se hablaba de los celos que despertaba en las altas, incluso en las más altas esferas, sobre todo, debido a sus exposiciones en el extranjero. Entre las numerosas controversias que suscitaba, la que con mayor frecuencia dividía a la gente era la referida al papel que podía o no desempeñar en la vida del país. Algunos defendían que con su propia obra ya

²⁸⁶ Dolores Ibárruri (Gallarta –España–, 1895-Madrid, 1989). Política española ligada a la extrema izquierda fue una histórica dirigente del Partido Comunista de España con un activo y protagonista papel en la Guerra Civil española, especialmente durante la defensa de Madrid. Tras la derrota Republicana se exilió en la URSS. Uno de sus hijos, como teniente del Ejército Rojo, murió en la batalla de Stalingrado.

desempeñaba ese papel; otros opinaban que no. Más, se espera mucho más de él, se empeñaban estos últimos. Con mayor motivo, teniendo en cuenta que estaba seguro de que no se atreverían a emprender nada contra su persona. Él lo sabía perfectamente, ¿por qué entonces no aprovechaba la situación?” (2007c: 67).

Algunos críticos, como Moisés Mori, consideran demasiado escasa la carga de denuncia en obras como *El gran invierno*:

“El cuestionamiento de la situación política, en estos términos tan matizados, puede parecer hoy insuficiente; de hecho, la impresión que produce la novela es que tanto Albania como su Guía quedan a salvo de un crítica que, como por elevación, se dirige a otro punto” (2006: 44).

Como ya he afirmado, no veo “términos tan matizados”, la crítica es descarnada, como a lo largo de la presente tesis iré demostrando. Sin embargo, y por si todavía fuera necesario recordarlo, Kadaré aclara las complicadas circunstancias en las que se daba su creación literaria y que algunos

“olvidan que he escrito la mayor parte de mis obras en el centro de la dictadura y de la noche, no después (...) ¡Era la noche! (...) El dictador estaba vivo, y yo estaba bajo vigilancia todos los días” (Kadaré citado en Mori, 2006: 44).²⁸⁷

Cuando en *La hija de Agamenón* se hace referencia a la presunta inmunidad del pintor Th. D., y de que no se aprovecha de ella para atacar al régimen con mayor efectividad, Kadaré se apresura a recordar lo dramático de la esfera de creación y riesgo en la que permanece inmerso el pintor:

“Dices tú que no pueden nada contra él, terciaba uno que contradecía el argumento. A las claras no pueden hacerle nada, soy de tu misma opinión. Pero a la chita callando o por la espalda, ¿quién es capaz de decir que no puede ocurrir? Un accidente de coche, una cena en la que algún ingrediente está estropeado, al día siguiente unos funerales grandiosos y *finita la commedia*! Yo diría incluso que eso es precisamente lo que deja entrever la irritación que se desata de tiempo en tiempo contra él: ¿No nos agradeces que te permitamos seguir vivo? ¿Pero qué más quieres?” (2007c: 67).

²⁸⁷ Son declaraciones de Ismaíl Kadaré originalmente vertidas en *Entretiens avec Éric Faye*, París, José Corti, 1991, pp. 106-107.

Bien significativo de toda esta situación de creación “en la noche”, o de creación a pesar de encontrarse en medio de esa “noche”, es la génesis de *El gran invierno*, la manera en cómo afrontó el autor los pasos de documentación para acometer la obra²⁸⁸. Primero, Kadaré se vio obligado a solicitar a Ramiz Alia —el entonces secretario de propaganda— un permiso especial para realizar las consultas pertinentes en los archivos oficiales que guardaban celosamente las conversaciones llevadas a cabo en Moscú, cuando se reunieron los ochenta y un partidos comunistas y Enver Hoxha escenificó la ruptura con el régimen soviético de Nikita Jrushchov. Ramiz Alia dio el permiso para el asunto, pero puso sobre la pista a la mujer del propio Enver Hoxha, Nexhimie, en calidad de conservadora y veladora del archivo del Dirigente. La mujer del tirano invitó al escritor a cenar a su casa para realizarle algunas preguntas y ver de qué trataría aquella novela que ya intuía podría ser algo incómoda. Así, como de casualidad, a la cena se personó Enver Hoxha, y Kadaré habló con él “*dos o tres horas*”, y parece que nunca más volvieron a entrevistarse (Recatalá citado en Mori, 2006: 44-45). El encuentro se cerró con un regalo del Dirigente al escritor: una edición de lujo de las obras completas de Balzac²⁸⁹ (333), en un ejemplo del afrancesamiento refinado del que hacía gala el tirano.

Las notas que Kadaré pudo extraer del archivo serían importantísimas, puesto que conformarían el núcleo central de la novela. La escena de la reunión con los representantes comunistas en el Kremlin, en la que Hoxha alza su voz sobre todos ellos y acusa a la URSS, ese punto, quizás sea uno de los más delicados del texto. En ese instante, la crítica, Fernández Récatale entre ellos, atisban a ver una especie de “Presidente embellecido” o “una cierta apología del tirano” (45), como adornado por cierto grado de épica, mientras que Kadaré asegura que el objetivo de la novela era presentar una imagen “completamente negativa” del comunismo y hacerlo justamente en su centro vital, en el corazón del partido soviético, desenmascarando a sus líderes. Para fracaso del autor en esa intentona, y remitiéndome al *eco crítico*, parece que una lectura demasiado convencional de la obra hace que parezcan fortalecidos, tras la narración, el

²⁸⁸ Revelados por el autor en conversación con Denis Fernández-Récatala y publicados en *Temps barbares. De l'albanie au Kosovo. Enteretiens*, París, L'Archipel, 1999, y citados en Mori, 2006: 45-47.

²⁸⁹ Tours —Francia—, 1799-París, 1850. Novelista representante del realismo literario de la primera mitad del siglo XIX, abordó una extensísima serie de novelas en donde analizaba los diferentes comportamientos y retratos humanos a través de los personajes, un estudio social de la sociedad del momento y que denominó bajo el título global de *Comedia humana*: comprendía 137 títulos, de los que completó, antes de su muerte, 85. Este estudio humano, fuertemente anclado en el realismo, y en lo que tiene de análisis del hombre inmerso en sus circunstancias, es un buen antecedente del *realismo socialista*, por lo que es comprensible que, sumado a la francofilia del tirano, Balzac fuera el regalo ideal para poder “presumir” de encontrarse al “nivel intelectual” del escritor invitado a cenar.

propio tirano y la Albania totalitaria. Yo, trataré de ofrecer otro tipo de lectura en mi análisis del texto que lo *limpie* de ese presunto fiasco.

En el año 1997, Kadaré opina a este respecto que el problema tal vez se encuentre en que:

“en *El gran invierno*, el ataque dirigido contra el comunismo es general, global, aunque Albania quede aparentemente excluida de él. Es un absurdo o una ambigüedad, lo reconozco, pero no podía proceder de otra manera” (Kadaré en Récatala, citado en Mori, 2006: 45-46).

Evidentemente, no es un ataque a pecho descubierto, como muchos críticos que no se verían comprometidos por ello, parece que preferirían,²⁹⁰ pero el ataque es demoledor, como ya he apuntado anteriormente y, posteriormente, desarrollaré en mi análisis particular de la lectura de la novela. Aun así, Kadaré se replantea una reescritura de la obra desde un cambio en el planteamiento del tono:

“Si tuviese que resumir o transformar *El invierno de la gran soledad* en un cuento de hadas, escribiría: ‘‘Había una vez ochenta y un asesinos reunidos en un castillo, el Kremlin, en una ciudad llamada Moscú. Ochenta de los asesinos querían matar al ochenta y uno, asesino como ellos y quizá uno de los más notorios...’’. Este último asesino era un actor, es decir, un hipócrita, en griego. Los otros eran probablemente más sinceros que él, pero menos inteligentes, menos lógicos. Por

²⁹⁰ En un poema de 1964, “Epílogo”, dedicado “a las generaciones futuras”, Kadaré advierte sobre el riesgo de interpretar lo que han escrito, y cómo lo han podido hacer, desde una posición de libertad, no comprendiendo las terribles condiciones en las que ellos escribían bajo la amenaza y opresión del régimen de Hoxha:

“Vosotros llegaréis en años más serenos,
muchas palabras nuestras os parecerán absurdas,
porque muchas otras las habrá borrado el tiempo,
como también los tigres quizá se hayan extinguido.
Al penetrar en las ruinas robustas
e imponentes de nuestros poemas
con vuestra fría lógica
quizá intentéis juzgarnos
Las ruinas callarán.
Pero os devolverán el eco
de vuestra voz.
Y aunque mil veces dictéis la sentencia,
mil veces vuestra voz retornará.
Así será si no juzgáis con rectitud
nuestro silencio altivo y vasto,
si llegarais a olvidar
las palabras perdidas,
las crueldades que fueron.
(Kadaré, 2014a: 45).

eso este asesino aparece objetivamente más simpático que los otros. Su discurso es más coherente que el de los demás, más justo..., así le pareció a toda Albania. A mí también. No tengo que eximirme de este apoyo circunstancial. Mi novela relataba una acción con la que yo estaba de acuerdo” (46).

Kadaré trata de ser, aquí, sarcástico. Evidentemente, tal vez se ponga del lado de Enver Hoxha en la denuncia ante la URSS, pero está muy lejos de simpatizar con toda la recua de chupatintas y burócratas que retrata en la reunión del Kremlin, y su crítica es profunda a la par que sutil, sin necesidad de recurrir a tonos irónicos como el de sus declaraciones anteriores. No por ello, *El gran invierno*, tal y como está, deja de ser una crítica durísima al sistema comunista. Para Moisés Mori

“es, sin duda, una novela antisoviética. Quizá pueda entenderse como un libro anticomunista, pero no como un libro contra el régimen político albanés de aquellas décadas. En todo caso, Kadaré realiza una crítica desde dentro, su intención, asegura, era la de indicar a Hoxha la mejor dirección posible, transmitirle más o menos este mensaje: ahora podrás ser admitido en Occidente, como Tito, si te moderas” (62).

La novela vendió veinticinco mil ejemplares en su primera edición, pero aparecía en unos instantes políticos de grandes tensiones internas, donde las secciones más conservadores de la política albanesa pugnaban por mantener el estalinismo a ultranza. En ese clima, estalló el llamado “caso Lubonja”. El director de la televisión albanesa, y amigo personal de Kadaré, cayó en desgracia, siendo condenado a quince años de cárcel. Los motivos eran peregrinos, pero en el fondo de la condena latía la percepción de que Lubonja y otros procesados de la televisión, simplemente, abanderaban el reformismo que el propio Kadaré había puesto por escrito en *El gran invierno*. De esa manera, la novela se trasvasó, desde el éxito de las veinticinco mil ventas, a ser una prueba del complot occidentalista y colocó en posición ambigua y peligrosa al autor.

De momento, Kadaré estaba más o menos a salvo gracias a la interpretación particular que de la novela hizo el propio Hoxha: se sintió idealizado, con la esperanza de que, mediante aquella obra, pasaría a formar parte de la Historia de la literatura, lo que llevó al dictador, que se veía renovado e idealizado en el texto, a desentenderse de las peticiones ultra ortodoxas que exigían la cabeza de Kadaré. En mi opinión, a la vista y lectura profunda de las claves del texto, Enver Hoxha fue el primer engañado con *El gran*

invierno gracias a la “Gran Estratagema” desplegada por Ismaíl Kadaré en el seno del texto. Y tal vez eso le salvo la vida.

6.3-Segundo destierro y *El Palacio de los sueños* (1975-1985)

“Qué sabremos nosotros, pobres infelices, de los asuntos del Estado”.

Ismaíl Kadaré, *El Palacio de los sueños*, p. 76.

El año 1975 demuestra bien a las claras la relación tensa y ambigua de Kadaré con el régimen de Hoxha, cuando publica la primera versión de *Noviembre de una capital* (Tirana, 1975) y a la par prepara la edición del poema satírico *Los pachás rojos*. Para Peter Morgan:

“los dos trabajos que Kadaré escribe en 1974²⁹¹ ilustran la ambigüedad del escritor y su situación. *Noviembre de una capital*, la novela de la liberación de Tirana en 1944, continúa la historia del joven partisano comunista Javer de *Crónica de piedra*. Es una historia políticamente segura, en la que se evita cualquier velo de incorrección en la figura de Enver Hoxha y los partisanos son alabados como salvadores de la nación. En enero de 1974, Kadaré escribió el poema *A media noche el Politburó se reunió...*, comúnmente conocido como *Los pachás rojos*. En este trabajo, Kadaré acusa a los que rodean al dictador de ser responsables de corrupción, nepotismo y desestabilizar el país. El poema pertenece a la tradición de la literatura política centroeuropea en donde no es el rey o el líder, sino sus asesores corruptos, los culpables de los males del país. Este producto literario del absolutismo ilustrado trata de mejorar la política apelando al soberano para limpiar su gobierno de servidores corruptos (...) El poema de Kadaré no es un ataque directo a Hoxha, pero sí al Partido, incluyendo al Politburó y la *nomenklatura*” (2010: 161).

Con su poema, Kadaré se ha instalado en una tradición que expone una crítica a los males, a las contradicciones y al dualismo del absolutismo ilustrado, en la senda de Voltaire, Friedrich Schiller o Gotthold Lessing²⁹², pero no deja de ser un ataque a los

²⁹¹ Peter Morgan fecha todos estos sucesos en el año 1974, mientras el resto de las fuentes lo ubican en 1975, incluido el propio Kadaré. Las fechas de publicación de *Noviembre de una capital* y las declaraciones del autor al respecto, de cómo le influye la deportación de 1975, me hacen creer que todo los sucesos pertenecen a ese año 75, no obstante mantengo la cronología que sostiene Morgan en esta cita.

²⁹² Kamenz (Alemania), 1729-Brunswick, 1781. Dramaturgo de la Ilustración y junto a Schiller, uno de los autores teatrales de mayor influencia en la literatura alemana. Sus ensayos teóricos y sobre dramaturgia han resultado claves para la consolidación del “teatro nacional alemán”.

burócratas que integran el Partido, sin herir directamente al Amo Absoluto, que ha permitido la degradación de una u otra manera. Por otro lado, *Noviembre de una capital* presenta una imagen correcta de los partisanos y de Hoxha en el capítulo final, una imagen que permitía su publicación en aquellos momentos, aunque para la versión de 1989, la revisión que Kadaré hizo de la novela suprimió ese capítulo y la lectura de los actos partisanos aparece, entonces, repleta de aspectos de dudosa moral y gran incorrección política.

Pese a la prudencia y a las medidas literarias profilácticas tomadas por el autor, no se salvará de ser convocado por el tribunal de la Liga de Escritores y Artistas para dar explicaciones de una conducta, que desde un punto de vista externo puede parecer meramente díscola, pero que había sido interpretada como la actitud de un enemigo del país que promovía al levantamiento armado. Dritëro Agolli²⁹³, el Presidente de la Unión de Escritores alertó a Pirro Kondi²⁹⁴, miembro del Comité Central, de los temas contrarrevolucionarios que abordaba el poema, dando el autor una imagen de que el Partido ya no era capaz de gobernar.

Como consecuencia de todo ello, se prohibió la publicación del poema y se sometió el texto a la discusión del Partido. El resultado fue que, para el Comité, el poema era mucho más que una mera crítica a la burocracia corrupta: era antisocialista, revisionista y mostraba influencias de las ideologías occidentales. Kadaré fue obligado a someterse a una severa autocrítica que, en palabras del propio Kadaré ante el tribunal de la Liga de Escritores, se acusaba de haber escrito un trabajo

“hostil, antirrevolucionario, dirigido contra la línea del Partido, contra el régimen, la dictadura del proletariado y el pueblo” (Kadaré citado en Morgan, 2010: 164).

Como solía ser habitual en los casos de una autocrítica, los obligados a realizarla admitían culpas estándar como “confusión ideológica” o “una educación insuficiente en el marxismo-leninismo”. Y Kadaré se acusó de ello para, acto seguido, y como también era habitual en el ceremonial de la autocrítica, sugerir su propio castigo, en este caso la

²⁹³ Devoll (Albania), 1931. Periodista, Presidente de la Unión de Escritores desde 1973 hasta 1992. Inicialmente poeta de lirismo formal, “poeta de la tierra”, que caló pronto en el sentir popular. Empezó a elaborar una especie de mezcla entre poesía bucólica y planes agrícolas. En los años setenta, sin dejar de lado la poesía, se inició con la prosa, haciendo gala de una evidente carga satírica en sus obras. Con el final del régimen se ha mostrado muy prolífico con los poemarios y ha cultivado la prosa breve.

²⁹⁴ Gjirokastër (Albania), 1924. Ex político albanés, diputado de la Asamblea Nacional, fiel seguidor de Hoxha, fue juzgado en 1996 y condenado por un tribunal de Tirana a diecisiete años de cárcel por crímenes contra la humanidad.

deportación de Tirana por un tiempo para poder “reflexionar en las vías en que podría corregir sus errores” (165).

El resultado fue el abandono inmediato de la capital, una deportación a la Albania rural central para centrarse en trabajo manual y abstenerse del trabajo literario. Para Peter Morgan esto era un claro mensaje lanzado desde el poder que hasta el momento había tolerado al díscolo Kadaré: detener la escritura hasta que hubiera mudado su identidad por completo, en este caso dejar de ser Ismaíl Kadaré. Como sucedió nueve años antes, con el exilio a Berat, de nuevo la medida produjo resultados totalmente contrarios, y Kadaré se radicalizó y terminó de configurar las cargas de su cronotopo particular, como ya he afirmado más arriba. Aún así, el régimen lo mantuvo sumido en un silencio literario por tres años. A todo este asunto, Kadaré concluye, en 1991, con una reflexión: “la dictadura y la verdadera literatura no pueden coexistir de ninguna manera, se devoran una a la otra día y noche” (Kadaré citado en Levy, 2007: 38).²⁹⁵

El castigo no puede haber sido más improductivo, inefectivo y estéril de cara a las intenciones del régimen, y productivo y fértil en la conciencia y tarea del escritor. Pese a que albergaba miedos a que el Estado, tal vez, no le permitiera volver a publicar, lo cierto es que Kadaré encadenará algunos de los títulos más importantes entre 1975 y 1980, representativos y cruciales de su dilatada obra: tras la novela corta de *La stirpe de los Hankoni* (Tirana, 1977), llegará la ya comentada obra producto de su estancia de juventud en el Instituto Gorki de Moscú y que con el paso del tiempo se muestra cada vez más capital para comprender la parte de la obra del autor que se gestó bajo la influencia soviética, *El ocaso de los dioses de la estepa*; la leyenda balcánica que da lugar a un relato truculento y medieval en *El puente de los tres arcos* (Tirana, 1978); la inquietante y fabulosa –en cuanto a referente mítico– *El viaje nupcial*, y un buen puñado de poemas junto a la primera de las profundas e impactantes reflexiones noveladas sobre el poder ambientadas como novelas históricas en el ámbito otomano, *El Nicho de la vergüenza* (Pristina, 1980).

¿*Quién trajo a Doruntina*? Esa es la pregunta que asedia al lector, y el título original de la novela, traducida al español como *El viaje nupcial*, una interrogante sobre la persona que fue a buscar a una mujer a otro país y la trajo de retorno a Albania, en un trayecto nocturno y casi onírico, entre barro, rocío y estrellas. Kadaré, primero, parte de la leyenda: Doruntina, casada con un extranjero de las tierras de Centroeuropa, abandona

²⁹⁵ Tal y como confiesa en (1991) *Primtemps albanais. Chronique, lettres, réflexions*, trad. Michel Métais, París, Fayard, p. 9.

el hogar materno. Sin embargo, uno de los hermanos jura que, en el caso de que ocurra alguna desgracia familiar, cabalgará en su búsqueda y la traerá de vuelta a casa. Así, una noche, tras un agotador viaje de varias jornadas cabalgando en donde lo mágico y lo vaporoso se han mezclado hasta convertirlo todo en una pasta de percepciones para la muchacha, Doruntina toca a la puerta del hogar materno. Aterrada, la madre le pregunta a su hija cómo ha venido de vuelta, con ese crucial “¿quién te ha traído?” (1991c: 18). La muchacha sólo posee una respuesta, la lógica, por otro lado: el hermano. Sin embargo, el hermano, que ha dejado a Doruntina frente a la puerta de la casa y se ha vuelto a la iglesia, aduciendo que allí le aguardaban asuntos por resolver, ese hermano, había muerto junto a los otros ocho, en una guerra en la que el ejército enemigo los contagió de la peste. Así las cosas, ¿pudo ser el cadáver quién se levantó de la tumba para cumplir con la palabra dada? En la iglesia, la tumba de Kostandin, el hermano, tiene recién removida la lápida. ¿Es un juego macabro? ¿Qué, y sobre todo, quién, se esconde tras todo ello?

Estas, y otras preguntas, se formula el lector, realmente azorado en su curiosidad, mientras acompaña al capitán Stres en sus investigaciones. La novela toma así una suerte de vericuetos detectivescos, en una especie de thriller medieval. Y lo que en principio se tratará del intento de destapar un engaño de forma deductiva —engaño, una mentira, adulterio, hasta incesto, o lo que pueda encontrarse tras semejante ardid macabro— se complica, implicando a la iglesia y al poder, al Estado, preocupados por el bagaje revolucionario que contiene la afirmación de que Kostandin se haya levantado de la tumba para cumplir con la palabra comprometida.

Porque, en efecto, el único que se ha levantado, demostradamente, de su tumba, ha sido Jesucristo. Si Kostandin lo hizo, también, la iglesia se enfrenta a un monumental problema. Y si un albanés, hasta muerto, cumple con la promesa dada, y el pueblo se lo cree, se inculca en ellos un germen muy pernicioso que podría provocar altercados, indisciplinas y terminar desencadenando revoluciones.²⁹⁶ El viaje de Doruntina, a lomos del caballo y abrazada a la cintura de su hermano resurrecto, se torna en algo mucho más tremendo que una leyenda macabra: es un problema de índole religioso al lindar con la herejía, pero también lo es político, de orden social y de seguridad.

De esta manera, presionado desde varios frentes poderosos, Stres se muestra escéptico, al principio, con una historia de la que no cree en absoluto su componente

²⁹⁶ Este mismo motivo narrativo se repetirá en la novela breve *El informe secreto* (Tirana, 2008). En este caso, el “resucitado” es el propio Skanderbeg, ya que su cuerpo está ausente de la sepultura, motivo para que los albaneses *organicen* alrededor de este suceso todo el montaje mítico de la resistencia antiotomana.

sobrenatural, aunque tenga en su propio ayudante la mejor versión del albanés crédulo y supersticioso, presuroso a dar pábulo, convencido de que el hermano de Doruntina salió de la tumba para cumplir con su palabra. En este clima de tensión, el suceso se va adornando de una cobertura mágica y trascendente, hasta convertir la investigación en una cuestión de Estado, y la identidad de quién trajo a Doruntina pase a ser la clave de un misterio que alcanza mucho más lejos de los cantos míticos de los aedos.

Ahora, se trata de una historia de esperanza, una esperanza que ha germinado la leyenda en el corazón de los hombres, y esa especie de liberación de la realidad anodina imperante, del sometimiento al Príncipe, les permitirá albergar con optimismo la idea de que, incluso desde la muerte, se puede liberar el espíritu; nadie puede sojuzgar las creencias individuales y los propios pensamientos. Y nadie, además, por muy poderoso que sea, conseguirá dominar en lo más íntimo del ser humano. Y eso es lo verdaderamente revolucionario de la cabalgada de la Doruntina regresada.

Las palabras, que forjan las leyendas, se alimentan de la necesidad que tiene el hombre de crear y contar historias, de ser contado y encontrado en ellas, de escucharlas y de adoptarlas como suyas, como certeras, alcanzando la verdad —en la novela de Kadaré— un estado por encima de la lógica, de la realidad y de lo posible: trascendiendo la necesidad humana hasta un grado de fervor tal que, por nuestros sueños y la libertad de pensamiento, de la mente, somos capaces hasta de levantar a los muertos de sus tumbas.

La obra de Kadaré se había dotado ya, de esta forma, de un relieve y peculiaridad especiales que la llevaran a desembocar en, para algunos de sus críticos, una de sus obras maestras, la reflexión sobre la llamada *venganza de la sangre* contemplada en el tradicional código civil albanés o *kanun*, que será *Abril quebrado* (Pristina, 1978).

Abril quebrado, tal vez, sea su novela más célebre en occidente, y para muchos entendidos su obra más relevante por una cuestión de calado comercial. No en vano, el texto se sostiene con un gran éxito de público, además de gozar de los parabienes de los estudiosos, quizás por pertenecer esta obra al ciclo de textos de Kadaré sobre las tradiciones milenarias y arraigadas de la tierra de Albania, así como la contribución que hace para popularizar sus aspectos más folclóricos y oscuros, unas particularidades, todas ellas, que convenientemente narradas y tratadas, no pueden sino resultar enormemente atractivas —y por ello pintorescas— para el lector medio europeo que se asoma a una novela que le presenta todo un mundo nuevo y diferente, plagado de elementos brutales y medievales, retrógrados y tradicionales, en efecto, pero también fascinantes, servidos en un cóctel que a la fuerza tiene que funcionar.

Abril quebrado se articula en derredor de dos historias: una complementa a la otra, es decir, la segunda explica ciertos asuntos que suceden y guían las acciones de la primera y, ambas, en ciertas ocasiones, de forma muy tangencial, se entremezclan, para, apenas después de haberse tocado, separarse de nuevo. Toda la novela pivota, así, sobre estas dos piezas. Una es la “acción”, la narración casi epopéyica de Gjorg Berisha que debe saldar una deuda de sangre con los asesinos de su hermano, y otra es la “explicación” de los actos que Berisha va cumpliendo como si estuviera predestinado, y en cierto modo lo está, puesto que se comporta acorde con lo que manda el *kanun*²⁹⁷. Esta parte de la “explicación” de los actos de Berisha correrá a cargo del escritor Besian Vorpsi, a medida que disfruta del viaje de novios con su mujer, por los intrincados territorios montañoses, en donde imperan las leyes del *kanun*, las tasas de sangre, el honor de la palabra dada, de la amistad confiada a ultranza, de la *besa*, factores todos ellos que siempre le han fascinado (al fin y al cabo Vorpsi es un escritor de la capital, que ha decidido impresionar a su reciente mujer con un viaje por este mundo montaños, y además podrá recoger notas para una nueva novela).

Tiene *Abril quebrado* mucho de leyenda épica, con elementos melodramáticos, como esa camisa del hermano, ensangrentada por el crimen, que amarillea en el tendedero (2001a: 50), exigiendo que se cobre la venganza, ya tardía y deshonorosa: Gjorg es arrastrado al asesinato para cumplir una tradición, y por este mismo motivo se verá con los días contados, expuesto al siguiente escalón de la venganza. Mientras deambula por la comarca para realizar diferentes acciones relacionadas con el *kanun*, como el pago de la *tasa por venganza de sangre*, el escritor Vorpsi recorre la región en una carroza de caballos y va explicando los pormenores del código consuetudinario albanés a su joven esposa, fijando el foco en los aspectos más truculentos, curiosos, sorprendentes o, simplemente, brutales. Como brutales son la mayoría de personajes que aparecen, que acompañan en ambos recorridos, a Gjorg y a Vorpsi.

²⁹⁷ Este Código consuetudinario albanés se publicó en 1933 de acuerdo con el manuscrito del fraile Shtjefën Gjeçov: *El Kanun de Lek Dukagjin*. Contiene 1263 artículos. Por ejemplo, el número 602 establece que “la casa del albanés es de Dios y del amigo”, o aquellos que marcan la legitimidad de la sangre, quién debe cobrársela o resarcirla en caso de muerte, y a quienes atañen las tareas de resarcirla. Una recensión que ayuda a tener una visión más clara del Código albanés se encuentra en el capítulo 14 del ensayo de Kadaré, *Esquilo: el gran perdedor* (2006:157-163), de donde he tomado los datos anteriores. Allí, Kadaré advierte al lector que “este código fue la auténtica constitución de los albaneses durante muchos siglos hasta la Segunda Guerra Mundial. Transmitido oralmente de generación en generación, minucioso, implacable, omnipresente, abarca por entero la vida y la muerte humanas, estableciéndolo inflexiblemente todo, desde las fórmulas de cortesía para servir el café, cuyo quebrantamiento podría ocasionar una enemistad mortal, hasta la quema, a modo de purificación, de una comarca entera. Verdadera enciclopedia de la grandeza y de la insensatez, es tanto lógico como ilógico, tan trágico como grotesco” (162).

El *kanun* tiene mucho de cruel, e incluso ciertos aspectos de honor y deuda arraigados en conceptos medievales que se expanden y calan en el comportamiento de los personajes afectados. Hasta tal punto se trasvasa este sentido del derecho original en la forma de conducirse de los personajes, que podría decirse que toda la novela está mediatizada por este *kanun*, el verdadero protagonista, entonces, del texto.

Aunque dramática, la novela se mueve dentro de los parámetros de una prosa contenida y ceñida, que evita desembocar en desgraciadas acciones de gran fuste melodramático. Las muertes son muertes, aceptadas como tales sin grandes aparatos sentimentales que las desvirtúen, no se convierten en otra cosa que en fríos desenlaces a las antiguas deudas adquiridas, son un paso más en el contrato, una clausula cumplida por parte de una u otra familia, muertes que para los habitantes de estas regiones, habituados a la venganza y el dolor, son parte de su propio acervo cultural, de su folclore más significativo, se mueven en una especie de mundo en duermevela, como automático, desposeídos de voluntad propia, son *funervivos* que transitan en el límite de dos mundos, regidos y plegados al *kanun*, oprimidos y aplastados por él, en unas circunstancias de pesadilla que resultan aterradoras para la mujer del escritor, que apenas las comprende, y que son desasosegantes y muchas veces incontrolables para el propio Vorpsi, por mucho que se precie de haberlas estudiado y, haber creído que las entendía.

Todo un sentimiento trágico de la vida atraviesa el texto, de un lirismo sarmentoso, tenso, muchas veces a punto de quebrarse en la maraña de venganzas, de absurdos, en la abominación de los crímenes realizados por monotonía; de unos crímenes amparados en la ley que demanda y exige su sangre cada cierto tiempo, como un tributo que deben rendir los hombres a su existencia en esas regiones montañosas, que no entienden de otra cosa más que del valor ciego de la palabra dada, de amistades mortales y de predestinación en las venganzas.

Así, *Abril quebrado* compone una dualidad entre acción y explicación de esa realidad aparentemente monstruosa e incomprensible, conformando un retrato de ciertos aspectos de la identidad de Albania muy necesarios para poder entender, después, algunos de sus problemas como país, y ciertos comportamientos políticos futuros. Y, también, para poder entender como el hombre es un ser sujeto a venganzas, que se alimenta de ellas, y que las necesita como un faro de sangre que brille en el horizonte y que lo dirija hacia su propia muerte, hacia la que se encamina, siempre, con paso firme y sin dudas, hasta apretar el gatillo e iniciarse, en la siguiente generación, el siguiente círculo de la venganza.

Si el régimen albergaba esperanzas de silenciar a Kadaré, o de someterlo, no ha podido estar más equivocado. Tal Levy asegura que este último grupo de novelas cuya producción tiene lugar entre 1975 y 1980, es “una serie que condena incluso con más ahínco que antes el realismo comunista” (2007: 39). Y en palabras de su traductor Sánchez Lizarralde:

“Kadaré recupera los grandes debates y tragedias de la humanidad, los toma en ocasiones de la literatura oral, pero sobre todo de la literatura clásica, de Esquilo (Prometeo²⁹⁸ es uno de sus personajes preferidos), de Homero y, en muy ilustrativos saltos, de Shakespeare, de Cervantes, de Gógol... En efecto, Kadaré es un admirador y un renovador de lo clásico, seguramente porque encuentra que allí, en la antigüedad principalmente helénica, se formulan preguntas que sigue haciéndose la humanidad occidental” (2008: 63-64).

Y en su artículo “La literatura de lengua en lengua. Confidencias en torno a mi experiencia como traductor de Ismaíl Kadaré”,²⁹⁹ Sánchez Lizarralde completa las referencias del recorrido literario del autor y las fuentes al que el español se ha visto obligado a recurrir en su tarea de traducción del imaginario del albanés:

“En este recorrido por la tradición literaria a la que Kadaré se acoge (...) he debido acudir a Homero y a Esquilo, a la épica medieval albanesa y balcánica y a la del Mediterráneo occidental, a las tragedias shakesperianas y a la novela policiaca del siglo XX, a Kafka y Joyce, a *Las mil y una noches* y al Quijote, a Chejov³⁰⁰ y Heinrich Böll³⁰¹, a los cuentos populares y a la historia del Imperio Otomano, a Maiakovski y a René Char³⁰², a ciertas novelas soviéticas y a las experimentaciones ultraístas, a las herencias de la cultura musulmana en Occidente” (Sánchez Lizarralde en Levy, 2007: 38)

²⁹⁸ Este titán robó el fuego a los dioses para ofrecerlo a los mortales. Zeus lo castigó por semejante osadía enviándolo al Cáucaso, encadenándolo y sufriendo como un águila le devoraba por el día el hígado que se le había regenerado por la noche. La obra *Prometeo encadenado* se atribuye a Esquilo.

²⁹⁹ Artículo de Sánchez Lizarralde publicado en *Vasos comunicantes*, n.14, pp.18-27 y reproducido en Levy, 2007: 445-458.

³⁰⁰ Taganrog (Rusia), 1860-Badenweiler (Alemania), 1904. Uno de los mayores dramaturgos rusos y maestro del relato corto, revelando en sus obras una gran sensibilidad por el espíritu humano, sus anhelos, sus desgracias, sin renunciar a la belleza del arte.

³⁰¹ Colonia, 1917-Kreuzau (Alemania), 1985. Importantísimo constructor de la literatura de posguerra con una numerosa obra en la que también atiende al relato, comprometido en sus textos con los asuntos relacionados con la guerra, la derrota, la reconstrucción nacional y el sufrimiento del pueblo alemán. Fue Premio Nobel de Literatura en el año 1972.

³⁰² Vacluse (Francia), 1907-París, 1988. Poeta, en principio surrealista, después viró a una poesía anclada en la naturaleza, el mundo animal y la armonía natural.

Y toda esa amalgama de influencias, de reflexiones y alimento literario del que se nutre Kadaré, sirve a un fin determinado:

“La gran obsesión literaria, también personal, de nuestro autor es el poder y la opresión, el totalitarismo, sus mecanismos de sumisión y de funcionamiento, sus más ocultos secretos, las complicidades que los hacen posibles. No en vano Kadaré adquirió uso de razón y ha vivido la mayor parte de su vida en un país regido por un despotismo extremo, una sociedad, sobre todo durante las últimas décadas del régimen de Enver Hoxha, en la que el doctrinarismo demente imperaba por doquier, incluso en los rincones más recónditos de la actividad humana y de cada individuo particular y tenía la pretensión de controlar y hasta de construir las conciencias individuales de acuerdo con una plantilla elaborada de antemano en los cerebros enfermos de un pequeño grupo de dirigentes. Muy especialmente, Kadaré se ha interesado por las específicas relaciones entre los seres humanos concretos y ese poder totalitario (...) y ha indagado como casi nadie (sólo podría comparársele en este aspecto con escritores de la talla de Kafka, Orwell o Huxley) en los procesos mediante los cuales se conforma la conciencia de un miembro del aparato opresor, en la trayectoria que conduce del ser humano al monstruo, en las dudas, perplejidades, sumisiones, corrupciones y sufrimientos de que está hecho el itinerario de una persona hasta conseguir convertirse en una pieza del mecanismo de subyugación” (64).

En un ambiente de sospechas y ciertamente hostil, las obras de Kadaré han ido apareciendo imbricadas en inverosímiles piruetas destinadas a burlar la censura: la recurrencia narrativa a las tradiciones albanesas como si fuera una forma de nacionalismo que agradara al régimen, insertar las cuestiones literarias en el envase de la novela histórica, e incluso fabulosa, en donde el Imperio Otomano era el opresor... a pesar de todo ello, la crítica plegada al régimen recibía con frialdad e indiferencia las novelas, sin ningún tipo de publicidad, y en ocasiones se ninguneaba completamente la aparición de los libros.

En 1979, Kadaré consiguió colocar los dos primeros capítulos de un texto titulado *El funcionario del Palacio de los sueños* como parte de una colección de relatos. Como afirma Bashkim Shehu:

“Consciente de las dificultades que le crearía la censura del régimen dictatorial entonces imperante en Albania, Kadaré presentó la obra recortada, en forma de un relato que contenía aproximadamente un tercio del texto de la novela misma. En cuanto al título, era *El funcionario del Palacio de los Sueños*, como para desviar la atención del verdadero y monstruoso protagonista, que es el propio palacio, hacia un personaje de perfiles humanos modestos y ordinarios” (Shehu en Kadaré, 2004a: 8).

La maniobra buscaba que la censura admitiera el texto de una forma gradual, por lo que apareció en un volumen de relatos que Shehu califica de “inocentes”, arropado entre ellos para poder pasar desapercibido en un panorama político particularmente turbulento en aquellos instantes, con el país bajo oleadas de represión y de purgas. La publicación consiguió su primer objetivo y transcurrió en silencio. Así que, al cabo de poco más de un año, esta vez bajo el camuflaje de parecer un relato largo, la novela se ubica, ya en su integridad, en compañía de otras narraciones o *nouvelles* que integran un volumen. La censura, de nuevo, no actúa. Esto se debe, en opinión de Shehu a que

“quizá el propio poder, la misma censura, no se atrevió a tocar siquiera la novela-monstruo. El temor del autor, víctima potencial, quedaba transferido, merced a su propia osadía, a los potenciales verdugos. Tal vez temieran tocarla por no provocar que con ello la novela-monstruo se transformara en autoinculpación del régimen, puesto que el régimen había de encontrar en el palacio metafórico semejanzas consigo mismo, y reconocería de tal forma que eran justamente eso, monstruosos. Así pues, era preferible el silencio” (9).

Como afirma Ramón Sánchez Lizarralde:

“Según los indicios, parece que Kadaré ya tenía en mente el germen de esta novela en 1972-73, y se alude a ello en *La estirpe de los Hankoni* y en *El Nicho de la vergüenza*, en 1974 y en otras ocasiones posteriores” (2008: 67).

En el otoño de 1981, la novela se publica al completo y ya como *El Palacio de los sueños*, y colocará a su autor en una de las posiciones más delicadas hasta el momento frente al régimen de Hoxha.

Kadaré no pudo ser más inoportuno con el momento político elegido, contrariamente a ese olfato que lo había llevado siempre a saber aprovechar las rendijas de la vida política para filtrar sus novelas. No ocurrió así con *El Palacio de los sueños*,

pero tal vez fuera imposible encontrar ya un momento apropiado dado que Albania, en palabras de Kadaré, “ese país era más siniestro que nunca” (Kadaré citado en Levy, 2007: 90, n.19).

Poco después de la aparición del libro se producirá uno de los momentos más convulsos y delicados de la administración de Enver Hoxha, pero no por ello menos habitual en su política represiva.³⁰³ El 18 de diciembre, el primer Ministro de Albania, compañero de armas y amigo íntimo del Líder, compadre de la época de la guerrilla comunista y de la guerra de España, conmlitón desde hacía casi cuarenta años, Mehmet Shehu, es destituido de su cargo y, la noche previa a realizar su autocrítica, aparentemente, se suicida. Sobre esa muerte pronto caerá un velo de misterio todavía sin resolver (¿asesinato político o suicidio?) y una oleada de terror aprisiona toda Albania, la familia del número dos del régimen es perseguida y represaliada y se asegura que existe una gran conspiración de agentes occidentales y traidores. La familia Shehu, parte de la *inteligencia* y de los *prominentes*, del escalafón militar y administrativo, serán purgados y acabarán deportados a campos de internamiento. Se desata así un pánico absoluto, un síndrome persecutorio en Albania, muy similar a lo redactado, y narrado, en una parte de las páginas de *El Palacio de los sueños*.

La novela de Kadaré había sido extraña y preclaramente premonitoria: en *El Palacio de los sueños* un visir del Imperio Otomano que recuerda mucho a una especie de Primer Ministro, cae en desgracia a causa de su rivalidad con el Gran Visir. Las analogías entre Shehu y Hoxha se pueden establecer rápidamente, así como otros acontecimientos que se narran. Como afirma Sánchez Lizarralde:

“Múltiples paralelismos pueden establecerse entre la capital del imperio en que se desarrolla la novela, un estado despótico e implacable con sus súbditos, obsesionado por alcanzar, después de tener el control de los comportamientos, el control de las conciencias, incluso sus edificios emblemáticos y muchos detalles más, y la Tirana de entonces” (Sánchez Lizarralde en Kadaré, 1999a: 30).

Una lectura con detenimiento del texto hiel la sangre del lector, que se pregunta cómo Kadaré pudo ser capaz de publicar, en el seno del momento más duro de la dictadura

³⁰³ Resulta interesante comprobar el destino de los integrantes del primer Comité Central. Fusilados por orden de Hoxha tras procesos secretos: Koçi Xoxe y Liri Gega. Detenidos por orden de Hoxha y liquidados sin proceso: Tuk Jakova, Ymer Dishnica, Bedri Spahiu, Kadri Hoxha. “Suicidado” por Hoxha: Nako Spiru. Esta lista ilustra el proceder del tirano con sus compañeros de Partido (listado en Mori, 2006: 43, n. 15).

albanesa, semejante alegato contra el control político y el aparato dictatorial. Sánchez Lizarralde se refiere a ello:

“Kadaré, hablando de sí mismo y de su trayectoria, ha aludido en diferentes ocasiones al hecho de que las grandes obras surgen a veces de grandes presiones, de la confrontación del escritor con dificultades, riesgos, censuras y vigilancias que le obligan a aquilatar al máximo sus palabras, a delimitar con precisión la esencia de las cosas que pretende decir y la forma en que, además de conservar y expresar aquella esencia, consigan sobrevivir al tiempo oscuro en que han sido concebidas. En algunos casos, este escritor lo ha logrado de manera tan acabada que cuesta creerlo, sobre todo si se ha conocido la sociedad en el seno de la cual lo hizo. Con frecuencia quienes han leído algunas de las novelas de Kadaré imaginan que sólo han podido ser publicadas fuera de Albania, que un régimen como aquél no puede haber permitido que le atacara tan contundente y directamente. Bien que en muchas ocasiones el autor fragmentaba sus novelas más comprometidas, las disimulaba entre otros textos menos agresivos, preparaba el terreno para ellas dando a la luz pública relatos que luego habrían de crecer y desarrollarse, aprovechaba momentos de liberalización o de relajamiento de la tensión política para recuperarse y tomar nuevo impulso (...) escribiendo y publicando, mientras a su alrededor caían las cabezas o se instalaba la mediocridad sumisa, y la pretensión del poder de controlar las conciencias, por medio del adoctrinamiento fanático y del chantaje constante del miedo, alcanzaba cotas terribles” (2008: 65).

Obviamente, Kadaré, ahora una persona con “puntos de vista hostiles” (Shehu en Kadaré, 2004a: 9) se vio obligado a comparecer en abril de 1982, de nuevo, ante el pleno de la Liga albanesa de Escritores y Artistas, esta vez con gran presencia del Buró político y del sucesor de Shehu, el ahora beneficiado en el cargo (y beneficiado con la *desaparición* de Shehu) Ramiz Alia, que se había postulado como el número dos del régimen y había ganado la batalla. Shehu será acusado con el curioso adjetivo de *poli-agente*, es decir, un espía al servicio de Yugoslavia, la Unión Soviética e incluso de los mismos Estados Unidos. Tener relación con algo de esto, aunque fuera tangencialmente, era peligrosísimo, ni que decir tiene el insinuar que el suicido había sido un crimen político llevado a cabo por orden de Enver Hoxha. La historia, a nosotros, puede parecernos fascinante, pero para los implicados, Kadaré incluido, pasaba por ser una

pesadilla. Ramiz Alia, futuro presidente del país y en ese instante suplente del represaliado Shehu, pronunció unas palabras terribles ante el escritor llamado a pleno:

“El pueblo y el Partido te han elevado al Olimpo, pero si no te mantienes fiel a ellos, pueden arrojarte al abismo” (Alia citado en Kadaré, 1999a: 30).

Todo lo relacionado con Shehu, al mejor estilo de la tradición depurativa comunista, fue borrado: Los libros de Shehu puestos fuera de circulación e imposibles de encontrar, su nombre borrado de la *gloriosa historia* de Albania. Y Kadaré fue acusado en esa reunión plenaria de Liga de Escritores, –una reunión con visos de juicio sumarísimo– de:

“eludir deliberadamente la política encubriendo buena parte de su ficción con un manto de historia y folclore” (Levy, 2007: 39),

además de poner de relieve el paralelismo existente entre su *Palacio de los sueños* y las instituciones del régimen, en concreto aquellas encargadas de la represión. Su defensa denota a un escritor agotado o tal vez que asumía el problema en el que estaba sumergido y la inutilidad de batallar. Fuera de la frase: “yo entiendo las críticas por el bien de la literatura”, reconoce que no hizo “la más mínima autocrítica”, tal y como asume en su obra *Primtemps albanais* (1991e: 35).³⁰⁴

El Palacio de los sueños sufrió siete años de censura, volvió a aparecer en 1988, cuando la situación del régimen de Hoxha ya era otra, insertado en el interior del tomo IX de la obra completa del autor y, pese a ello, con la clara advertencia de que el texto había sido revisado por Kadaré. Para Ramón Sánchez Lizarralde:

“esta es la más violenta y agria denuncia literaria de Kadaré contra el régimen burocrático-despótico en que culmina el experimento socialista en su país, pero también de cualquier otro. Es la alegoría de la demencia totalitaria, la realización del sueño de todo régimen dictatorial: el control de las conciencias mismas de sus funcionarios y de sus súbditos, en este caso mediante sus sueños” (2008: 68).

³⁰⁴ Kadaré citado en Levy, 2007: 40. Sobre esta obra, *Primtemps albanais*, he encontrado algunas declaraciones editoriales anunciando su publicación en castellano, pero al final nunca ha visto la luz en el mercado español, al menos de momento.

Además, por si toda esta “alegoría de la demencia totalitaria” no fuera lo suficientemente peligrosa, las obras de Kadaré suelen contener claves, pactos secretos con sus lectores, los albaneses coetáneos, que encuentran referencias a personajes públicos, lugares, acontecimientos, bien conocidos por sus compatriotas y que al leerlos asociaban de inmediato con la realidad política y cultural del momento. Nada más comenzar el relato, Mark-Alem, su protagonista, realiza un recorrido por las calles de la ciudad, cuyo nombre Kadaré evita mencionar, que parece ser fácilmente reconocible con una topografía de la Tirana de ese momento, concretamente el centro de la ciudad, los lugares donde se encontraban ministerios y edificios estatales. Ante los ojos de Mark-Alem pasan las construcciones de la Banca Central, después “una edificación de cuatro plantas; se preguntó qué ministerio sería” (1999a: 42) –y parece que era el ministerio de Defensa de Tirana–, e incluso una torre con un reloj coincidente con la torre del centro de la ciudad en la realidad y un minarete como el de la verdadera mezquita. Incluso, la descripción inicial del edificio que alberga el *Palacio de los sueños* se correspondería con la antigua sede del Comité Central del Partido del Trabajo de Albania.³⁰⁵

En *El Palacio de los sueños* la “realidad paralela” que ha inventado Kadaré recuerda demasiado a la realidad del régimen y

“para un lector que haya conocido la dictadura estalinista de Albania en los años setenta, las alusiones y coincidencias alegóricas son transparentes. *El Palacio de los sueños*, la institución que penetra hasta los rincones más oscuros de las almas de los súbditos para descubrir de ese modo señales anunciadoras de conjuras y conspiraciones contra el soberano, es una alegoría del sistema totalitario y de la propia mentalidad paranoica del déspota, proyección y objetivación de sus delirios. La Albania autoaislada de aquellos años se manifiesta incluso en la terminología burocrática de la institución, mediante un magistral desvanecimiento recíproco de contextos históricos manifiestamente diferentes: “El fundamento del Tabir Saray radica no en la penetración de las influencias exteriores sino en su obstrucción, no en la apertura sino en el aislamiento...”. Son las palabras de un funcionario del Palacio de los sueños ya en el primer capítulo, palabras en las que se fija la censura en 1982 y se invocan ante Kadaré en el pleno de la Liga de Escritores y

³⁰⁵ Asociaciones urbanas realizadas, todas ellas, por Ramón Sánchez Lizarralde en las notas a su edición de la novela (nts. 1-6). Del mismo modo, el recorrido de Mark-Alem desde su despacho hasta la cafetería del Palacio es equivalente al que se necesitaba para alcanzar la cafetería de los subterráneos en el interior del edificio del Comité del Partido, tal y como indica Sánchez Lizarralde en Kadaré, 1999a: 64, n. 20.

Artistas para desenmascararlo” (Shehu en Kadaré, 2004a: 11).

En efecto,

“reviste importancia primordial el hermetismo absoluto del Tabir Saray frente a toda influencia exterior. Porque sin lugar a dudas existen fuera de este Palacio fuerzas diversas que, por una u otra razón, están interesadas en introducir aquí su aliento” (Kadaré, 1999a: 55).

Kadaré reproduce en el *Tabir* la idea exacerbada por Hoxha de *ciudadela sitiada* que debía ser Albania ante la influencia extranjera, hermética y refractaria a toda presión y penetración de ideología extranjera, Occidente siempre conspirando para penetrar con sus funestas desviaciones en el corazón del país. El autor se ha valido de la gran ventaja de la literatura para formular su denuncia, pero no por ello, por *literaturizar*, puede pasar inadvertido para el sistema represor. En su entrevista con Tal Levy, Kadaré se refiere a ese poderoso conjuro literario de cimentar otras realidades:

“La literatura es interesante justamente porque nos ofrece una realidad paralela. Una especie de tercera dimensión que se distingue de las otras dos dimensiones: la vida y la muerte. El derecho a engendrar esa mezcla, la licencia para hacerlo constituye una de sus ventajas. Ella crea su propia geografía, estados y reinos que no se encuentran en parte alguna (...) La amalgama de los mundos forma parte, así mismo, de las ventajas, de los instrumentos de la literatura” (Kadaré en Levy, 2007b: 433-434).

Sin embargo, y a pesar de todo, Kadaré era advertido severamente, pero no condenado, por mucho que partes del aparato del régimen lo desearan. Para Bashkim Shehu existen dos motivos que salvaban al escritor del desastre. Como primera razón,

“su reconocimiento internacional, debido al cual Enver Hoxha temía proporcionar a Occidente la oportunidad de crear un Solzhenitsyn en Albania. La segunda resulta más difícil de expresar. Está vinculada al empeño megalómano del dictador en que su nombre fuera inmortalizado merced a un monumento literario. Y Kadaré era quien poseía el talento apropiado para ello, sólo que debía ser mantenido en el cepo, era preciso mostrarse vigilante con su obra para no consentirle que publicara herejías, cuestión de eficacia en la censura, y enseñarle los dientes cuantas veces se empeñara

en publicar tales obras. Así como, y esto es lo principal, reclamarle el tributo debido, la glorificación de la autocracia existente y del Dirigente. En esto ha consistido, verdaderamente, la historia de las relaciones de Kadaré con la dictadura albanesa durante décadas, con sucesivas oscilaciones entre el compromiso y la subversión” (Shehu en Kadaré, 2004a: 10).

Quizás, proyectado desde esa realidad extraña y controvertida, la publicación de novelas en la década de los ochenta prosiguió a buen ritmo a pesar del incidente peligroso con *El Palacio de los sueños*. Acusado de verter numerosos errores ideológicos en *Claro de luna* –todavía inédita en España–, de nuevo se vio declarando ante la Liga de Escritores.³⁰⁶ Y de nuevo, quizás cierta prudencia ante la opinión pública internacional hizo que el régimen no adoptara medidas mucho más radicales contra Kadaré. Maks Velo³⁰⁷, condenado por el régimen de Hoxha a diez años de internamiento en el campo de Spaç, recordaba como los presos políticos, que leían a Kadaré, discutían sobre si sería mejor que el novelista se reuniera con ellos o siguiera en libertad, considerándolo, claramente, como uno de los suyos y no un elemento afín al régimen (Mori, 2006: 133, n.49). Incluso sus traductores al francés y al italiano sufrieron graves represalias. Como reconoce el propio Kadaré:

“El terror del totalitarismo constituía nuestra vida común, nos concernía a todos. A mí como escritor me concernía de manera particular (...) Un escritor o un historiador, o un artista o un filósofo, experimenta en terror estatal de forma muy distinta a los ciudadanos en general: la diferencia radica en las particulares relaciones con el poder de una personalidad relevante” (Kadaré en Shehu, 2010: 33-60).³⁰⁸

³⁰⁶ Una mezcla de iconografía católica y religiosa (en un país declarado oficialmente ateo), mezclada con varios tabúes de tipo sexual, dos protagonistas femeninas y al fondo una trama de envidia. Venganzas, mentiras y celos que ponen de relieve los mecanismos del poder comunistas, el terror estatal enfrentado a la permanentemente vida privada vigilada, la intervención del Partido en los asuntos morales de los ciudadanos, que no tienen espacio ni para respirar... todo ello compone una novela corta que, alentada por el aborrecimiento de Nexhimie Hoxha, llevó a un Kadaré acosado por la mujer del tirano a tener que dar explicaciones un 10 de abril de 1985, en plena agonía de Enver Hoxha, que fallecería, oficialmente, al siguiente día (véase, para una reseña de esta novela corta y las circunstancias que la rodearon, Mori, 2006: 355-361).

³⁰⁷ París, 1935. Artista e intelectual albanés, arquitecto, también escritor, su fama se debe a su faceta como reputado y reconocido pintor. Acusado por el régimen de Hoxha de apartarse de los principios del realismo, de seguir corrientes occidentales y decadentes, fue condenado en 1975 a diez años de trabajos forzados y su obra destruida. Se le rehabilitó en 1991.

³⁰⁸ Declaraciones a Bashkim Shehu en una entrevista realizada en París el 9 de marzo de 2009, p. 50. Publicado en *Ismail Kadaré dixit: La cólera de Aquiles/Entrevista de Bashkim Shehu*. Katz. Buenos Aires, 2010. La entrevista se encuentra entre las pp. 33-60.

La denuncia de las relaciones entre la individualidad constantemente amenazada, sojuzgada, ante el poder estatal absoluto y, tal y como afirma Ramón Sánchez Lizarralde:

“el destino como fuerza inapelable e ignota y el eterno debate en busca de la felicidad personal; la acción de los grandes aparatos estatales sobre las gentes, incluidos sus propios integrantes; las ideologías y las utopías como sueños y la pesadilla de la realización de la ciudad perfecta; las relaciones conflictivas, nada simples, entre pueblos vecinos (...) el provincianismo y el cosmopolitismo...” (Sánchez Lizarralde en Kadaré, 1999a: 10);

todos estos temas, comunes al general de su obra, aparecen de una u otra forma esbozados o en profundidad en *El Palacio de los sueños*, obra compleja, “laberinto infernal del poder y de los espíritus” en palabras del Bashkim Shehu³⁰⁹ (Shehu en Kadaré, 2004a: 7), y una de las cumbres narrativas e imaginativas del autor. En opinión de Mori:

“Es este, en su alegórica abstracción, uno de los libros más explícitos del escritor –siempre en situación inestable, tolerado pero molesto, partidario aunque peligroso. En *El Palacio de los sueños* se expresa una posición beligerante, nítida (...) la denuncia de un aparato totalitario, que sojuzga tanto a trabajadores de lejanas provincias como a los altos funcionarios de la capital se lee hoy como un crudo análisis de la sociedad comunista albanesa, de sus mecanismos más perversos” (2006: 29-30).

De toda esta producción en la década de los ochenta, hay que destacar otra novela monumental, *El concierto*. Si anteriormente me refería a *El gran invierno* como la *Capilla Sixtina del comunismo*, esta novela sería una especie de *Ciudad del Vaticano del comunismo*. Al igual que en *El concierto*, el desfile de personajes y tramas es prodigioso, y la profunda crítica y la oscuridad que se proyecta sobre todos los actantes resulta desoladora.

La novela ganó el primer premio en el concurso realizado por el aniversario del Partido del Trabajo, pero pese a ello, no apareció publicada hasta siete años después. A ello tal vez ayudara un poco el hecho de que en la novela se hablaba, de nuevo, de la misteriosa muerte del número dos en China,³¹⁰ del posible sucesor de Mao, además

³⁰⁹ En su prólogo a la edición de *El Palacio de los sueños*, editada por Círculo de Lectores, “Entre la historia y el sueño”, p.7-16.

³¹⁰ Lin Biao (Wuhan –China–), 1907-lugar indeterminado de Mongolia, 1971. Aunque se postulaba como el número dos de Mao, su acumulación de poder y una trama de intrigas no del todo resueltas, parece que

acusado por la propaganda de traidor. De nuevo, las similitudes con el *affaire* Shehu eran demasiado evidentes. La narrativa de Kadaré giraba y volvía, una y otra vez retornaba este suceso que envilecía a Enver Hoxha.

El asunto resultó tan obsesivo para Kadaré que cristalizó en una pareja de novelas cortas y complementarias, *La hija de Agamenón* (Tirana, 1986)³¹¹ y la titulada *El sucesor* (Tirana, 2003) que, por lo delicado del asunto y su intento de arrojar luz sobre el tema, no apareció hasta años después del fallecimiento de Hoxha y la estabilización del país. Kadaré había estado en un peligro real por todo aquello; los familiares de Mehmet Shehu han confesado en alguna ocasión haber sido interrogados por la *Sigurimi* durante horas, con ahínco al respecto de dos aspectos fundamentales: todo lo que rodeaba el suicidio y el presunto comportamiento de su padre como poli-agente y, la segunda, sobre Ismaíl Kadaré.³¹²

Sin embargo, en este suceso, Kadaré no busca demostrar un Crimen de Estado llevado a cabo contra un inocente. El autor no ha perdido la perspectiva y sabe muy bien de qué tipo de personaje está hablando. En 1993, el hijo de Shehu, Bashkim, escribe un libro autobiográfico³¹³ sobre cómo vivió aquellos días que rodearon la muerte de su padre, y le pide el prefacio a Ismaíl Kadaré. Las palabras del escritor vertidas en ese prefacio no pueden ser más concluyentes: “Mehmet Shehu era ni más ni menos que un segundo dictador de Albania y casi tan feroz como Enver Hoxha” (Kadaré citado en Mori, 2006: 85)³¹⁴. La historia, repleta de conjuras, venganzas, mentiras y estratagemas políticas, reúne los mismos ingredientes que ya han fascinado a Kadaré en el *Macbeth* de Shakespeare o en el suceso real de la purga del político Lin Biao llevada a cabo por Mao. Son, todas ellas, aristas de la misma trama, donde Shehu, como lo fueron Duncan en Shakespeare y Biao a manos de los acólitos de Mao, es la víctima del poderío totalitario y de los engranajes tiránicos.

lo llevaron a intentar deponer del poder a Mao. Según el régimen de Pekín, Lin Biao murió en un accidente de avión, en circunstancias sospechosas y poco claras. El paralelismo con las circunstancias de Shehu, era flagrante.

³¹¹ La novela fue sacada clandestinamente de Albania y publicada en Francia.

³¹² Moisés Mori refleja unas declaraciones de la cuñada de Mehmet Shehu a Ismaíl Kadaré, que mantenía una buena amistad con la familia en la época del presunto suicidio de Shehu, en donde afirma que “los interrogatorios tenían dos puntos esenciales. En primer lugar, la traición de Mehmet Shehu (...) Después, tú. Se me ha interrogado sobre ti durante días y noches” (2006: 90). Al parecer, en estos interrogatorios buscaban escuchar la confesión de que Ismaíl Kadaré se había referido, en algún momento, a una presunta homosexualidad de Enver Hoxha.

³¹³ *L'automne de la peur* (Paris, 1993).

³¹⁴ La frase aparece en el prólogo al libro de Shehu (pp. 7-31), concretamente en la página 12.

6.4-Autoexilio y reconocimiento internacional (1985-2015)

“Ismail Kadaré narra con lenguaje cotidiano, pero lleno de lirismo, la tragedia de su tierra, campo de continuas batallas. Dando vida a los viejos mitos con palabras nuevas, expresa toda la pesadumbre y la carga dramática de la conciencia. Su compromiso hunde las raíces en la gran tradición literaria del mundo helénico, que proyecta en el escenario contemporáneo como denuncia de cualquier forma de totalitarismo y en defensa de la razón”.

En Oviedo, 24 de junio de 2009.

–Del acta del Jurado del Premio Príncipe de Asturias de las Letras 2009–.³¹⁵

El diez de abril de 1985 muere Enver Hoxha a la edad de setenta y seis años. Moisés Mori define de esta manera la trayectoria del dictador:

“Enver Hoxha: el hombre del abrigo y sombrero negros de Moscú, salvador de Albania frente a la Unión Soviética; Enver Hoxha: tirano feroz, bárbaro, criminal, asesino ochenta y uno; el escritor fracasado y envidioso, intérprete de Shakespeare, conocedor de Esquilo, hipócrita en griego; un gobernante capaz de llorar en público, tan sentimental como traidor, voluble, incoherente, medio ciego, diabético, hiperceloso, ultraparanoico” (2006: 90-91).

El tirano, que en los últimos años ha deambulado por el poder aquejado de una casi completa ceguera, se asegura el continuismo del régimen en su sucesor, Ramiz Alia. No parece que las cosas vayan a cambiar mucho tras la muerte del dictador. Kadaré continuará escribiendo y publicando y, en este caso, sus esfuerzos se centran en el proyecto de una novela sobre la construcción de la pirámide de Keops³¹⁶, monumento representativo del poder absoluto, absurdo y totalitario. Además, con la llegada de 1990, revisará el texto de *Noviembre de una capital* para suprimir el capítulo final en el que aparecía Enver Hoxha, purgar el material y dejarlo desprovisto de las concesiones que hizo al régimen en la novela para que en su momento pudiera ser publicada. Algunas partes de lo que será la posterior novela titulada *La pirámide* (Tirana, 1991)³¹⁷ aparecen

³¹⁵ [En línea]. En <http://www.fpa.es/es/premios-princesa-de-asturias/premiados/2009-ismail-kadare.html?texto=acta&especifica=0> [último acceso 1 de abril de 2015].

³¹⁶ Keops, segundo faraón de la cuarta dinastía, reinó, al parecer, entre el 2589 y el 2566 a C. Las investigaciones lo califican como el primer gobernante del primer gran estado absolutista conocido, sobre el que ejercía un gran control. Al parecer, su Gran Pirámide, se finalizó alrededor del 2570 a C. Su momia no ha sido encontrada.

³¹⁷ He tomado como fecha de la primera edición la de su publicación en albanés en el periódico *Rilindja Demokratike*, dado que no apareció como libro, en París, en 1993. Véase en el anexo de la Parte V, epígrafe 14.3: “Fichas de todas las obras de Kadaré publicadas en España”.

en la revista *Rilindja Demokratike*³¹⁸, aunque el texto completo será prohibido por el gobierno de Ramiz Alia y la novela no aparecerá en su versión definitiva hasta varios años después, escrita finalmente a mitad de camino entre Albania y París.

Su crítica contra el nuevo régimen de Ramiz Alia, de reformas timoratas y torticeras, se hizo frontal. Aprovechaba las entrevistas, las conferencias, para oponerse al continuismo de un gobierno que no se atrevía a romper con la línea de Hoxha. Las autoridades no poseen un verdadero espíritu de llevar a cabo reformas que permitan la libertad y Kadaré temía que “Albania estuviera a punto de virar en otra Cuba o Corea del Norte” (Kadaré citado en Levy, 2007: 45).³¹⁹ La idea de abandonar el país para poder oponerse desde el extranjero, y desenmascarar así parte de la hipocresía del régimen, va cundiendo en el escritor.

Como el clima era peligroso, la Academia francesa de las Ciencias Morales y Políticas elige a Kadaré miembro de su sección de Historia y Geografía, ocupando el sillón vacante dejado por Karl Popper³²⁰. Es mucho más que un cargo o un reconocimiento, se trata de poner a salvo al autor a base de notoriedad y prestigio exterior. En el discurso de bienvenida, el historiador y periodista Henri Amouroux³²¹ dejó bien claras las intenciones de la Academia, “para defender a un gran escritor”, aseguró (Amouroux citado en Levy, 2007: 46).

Al fin, con el propósito de promocionar en París un libro, Kadaré obtiene el visado necesario para abandonar Albania –tras cinco meses de paciente espera–. Alcanza París el 27 de septiembre de 1990. Envía una carta al Presidente Ramiz Alia en donde le deja bien claros los motivos de su exilio y, después, en el mes de octubre, da publicidad a su decisión de exiliarse provisionalmente en una emisión radiofónica de *La voz de América*, que Kadaré sabía que se escuchaba en Albania. Pensaba que esto sería el motor que iniciara la promoción de una democratización profunda en su país.

Asentado en París, la editorial Fayard aborda la publicación completa de su obra en francés y albanés, en una colección de más de doce volúmenes, que dará legitimación a Kadaré como ya uno de los grandes escritores europeos. Empieza a vender ejemplares en Francia a ritmo de *best seller* y los reconocimientos y premios se suceden. Es la

³¹⁸ *Renacimiento democrático*.

³¹⁹ En declaraciones a una entrevista con Deborah Treisman en *The New Yorker* el 26 de diciembre de 2005.

³²⁰ Viena, 1902-Londres, 1994. Filósofo, racionalista crítico, sociólogo y teórico de la ciencia.

³²¹ Dorgdone (Francia), 1920-Le Mesnil-Mauger (Francia), 2007. Historiador y periodista. Estudioso especializado en la época de la ocupación de Francia por los nazis y el gobierno colaboracionista de Vichy.

afirmación de toda una forma de escribir y de resistir las adversidades políticas. Para Sánchez Lizarralde, los meritos de Kadaré radican en que

“nunca ha incurrido Kadaré en el didactismo en su creación literaria –a diferencia de muchos de los escritores disidentes de otros países del llamado campo socialista–; su territorio, a la hora de hacer el juicio de la dictadura, es casi siempre el de la fábula o el de la alegoría, y de ese modo su crítica llega bastante más lejos (...) obliga al lector a un debate de mayor calado acerca de los regímenes edificados en nombre del marxismo..., pero también de todo mecanismo político-social que aspire a la subyugación. Es así como el conjunto de su producción literaria constituye un ejercicio de libertad, un pulso coronado por el éxito a los poderes omnímodos que aplastan a las personas, y eso pudo ser percibido como tal incluso por quienes formaban parte del aparato de dominación del Estado albanés. Kadaré ha dicho que el no llegó a la literatura desde la libertad, sino al contrario, a la libertad desde la literatura, en el proceso mismo de creación literaria” (2008: 66-67).

En efecto, Kadaré tiene una opinión muy clara al respecto de esta cuestión de la libertad y la creación literaria:

“La literatura mundial, que comprende la historia del mundo, es más la historia de la represión que de la libertad. La mayor parte de la literatura es creada en condiciones terribles. La libertad del taller del escritor es completamente distinta de la social, de la exterior (...) Para un escritor es necesario encontrar el espacio de libertad. Lo que no puede hacer es justificar y decir que no puede escribir nada por culpa del régimen” (Kadaré citado en Levy, 2007: 48).

En este mismo sentido, Lizarralde opina que:

“se ha afirmado también que frente a la ideología oficial del régimen y a sus creaciones, Kadaré ha postulado una Albania eterna que sirviera de punto de regreso, de Ítaca lejana pero finalmente accesible tras la pesadilla del ‘socialismo real’. Yo no creo que eso sea cierto, o al menos no más que en parte y tal afirmación debe der matizada. Incluso en los casos en que, con sus novelas, el autor nos conduce al territorio y el tiempo de las viejas y tradicionales relaciones sociales del universo albanés, con contadas excepciones, lo hace sin abandonar su mirada irónica, su distanciamiento burlón respecto a ellas mismas también. No hay ni asomo de tolerancia con la venganza de sangre en *Abril quebrado* (...)”

ni existe complacencia en *El año negro* con los insensatos intentos albaneses de unificar el país mediante el recurso de la guerra permanente al viejo estilo. Es verdad que habla de la *besa*, la palabra dada, del concepto de honor y de dignidad edificado sobre ella, como de una cualidad moral albanesa en peligro, pero no deja de indagar en lo que ese mecanismo implica, en lo que oculta, y –siempre la ironía– casi invariablemente conduce al fracaso o la decepción (...) En buena parte de la obra de Kadaré puede rastrearse el intento de penetrar los lados oscuros, los vicios ancestrales, los prejuicios generalizados –algunos de los cuales, como no podía ser menos, comparte en una u otra medida– de los propios albaneses” (2008: 66).

El ejercicio literario de Kadaré ha sido un ejercicio de supervivencia sometido, únicamente a una ley, la de la literatura, y a unos jefes:

“Mis jefes no han sido los jefes de la Albania comunista. Mis jefes son los jefes del mundo de la literatura: Dante, Shakespeare, Goethe, Kafka. Su presencia relativizó la presión del régimen que tenía que soportar. Cada escritor, si preserva su visión, trata de pertenecer a otro reino (Kadaré citado en Levy, 2007: 49).³²²

Quizás el rendirse a semejantes “jefes”, sea una de las claves del éxito de la novelística de Kadaré, su universalidad:

“La universalidad de la obra literaria de Kadaré (...) se funda en el hecho de que aborda, renovándolos, restituyendo su vigencia en el presente, algunos de los grandes problemas y misterios permanentes de la humanidad occidental –muy en especial las relaciones entre el individuo y el destino: las maquinarias del poder, que en nuestro siglo, en particular en los países del llamado socialismo real pero no solamente, desde luego, adquieren proporciones monstruosas y abrumadoras–, y en la forma en que lo hace, a partir de su propio universo, desde donde hace frecuentes incursiones hacia otros territorios, próximos o lejanos en el tiempo y en el espacio, en busca de respuestas para las mismas preguntas” (Sánchez Lizarralde, 2008: 68-69).

³²² Sobre reseña de Jolyon Naegele sobre la intervención de Kadaré en *Radio Free Europa/Radio Liberty*, del 9 de noviembre de 2001.

Ya como autor reconocido, establecido en París —y superada la delicada situación política que ha vivido—, es el momento de dar luz a uno de los pilares fundamentales en la narrativa de Ismaíl Kadaré, novela que articula toda su obra. Aparecerá *Spiritus* (Elbasan, 1996) como una cristalización de todo el proceso anterior de su autor, una especie de confluencia de sus novelas *El gran invierno* y *El concierto*, dando lugar al cierre de un tríptico, que denomino *Tríptico del Supraestado*, o al complemento de una trilogía que se ha visto, así, culminada. La novela fue editada simultáneamente en albanés y francés.

Sali Berisha³²³, un personaje de dudosa reputación, había sucedido a Ramiz Alia al frente del gobierno del país. Su gestión, muy turbia, se verá herida de muerte con la quiebra de las llamadas *sociedades piramidales*, un sistema de pirámides financieras que se vino abajo sumiendo al país en la bancarrota y desde ella, llegando a la revuelta civil. El vacío de poder lleva a unas elecciones anticipadas para las que se maneja con fuerza el nombre del escritor albanés. Sin embargo, esta posibilidad, es descartada de inmediato por el mismo Kadaré, que afirma:

“Me desagrada, porque no tengo las mínimas pretensiones de una carrera política. Algunos políticos y la prensa han montado un gran debate del que yo me siento ajeno. Soy escritor” (Kadaré citado en Levy, 2007: 69).³²⁴

Poco después, un nuevo elemento político vendrá a sembrar polémica y angustia en torno de la figura de Ismaíl Kadaré, y será el conflicto de Kosovo, la posición que adopta, favorable a la OTAN, y su proalbanismo en relación a quienes deben ser los dueños legítimos de esa zona. Esta postura lo llevará a alinearse con un grupo de autores entre los que se encuentran Günter Grass, García Márquez o Antonio Tabucchi³²⁵, pero también se coloca enfrentado de pleno a intelectuales de la talla de Peter Handke, de actitud proserbia. Este conflicto sumará nuevos elementos a la causa anti-Kadaré. La actividad más política de Kadaré se desencadenará con motivo de Kosovo, escribiendo cartas a dignatarios, manteniendo una fecunda labor periodística con artículos y vertiendo

³²³ Tröpoje (Albania), 1944. Protegido del séquito de Hoxha, además había sido su cardiólogo. Fue Presidente de Albania entre 1992 y 1997 y Primer Ministro de Albania desde 2005 hasta 2013.

³²⁴ Declaraciones en una entrevista concedida a Rubén Amón para *El Mundo* el 10 de noviembre de 2001: “Ismaíl Kadaré/escritor: La literatura fue el primer fenómeno globalizador”.

³²⁵ Pisa, 1943-Lisboa, 2012. Especialista en cultura portuguesa, escritor y traductor, ha sido de los novelistas italianos más influyentes de los últimos años.

opiniones, siempre intentando buscar una solución alejada de la violencia, muchas veces mal interpretado por unos y por otros.

Las novelas de Kadaré, como no podría ser de otro modo, ahora abordan esta cuestión, como *Tres cantos fúnebres por Kosovo* (Tirana, 1998), un problema enquistado desde hacía tiempo, como ya lo venía avisando en *El cortejo nupcial helado en la nieve* (Tirana, 1986) y que vuelve a ponerse de actualidad con el sanguinario conflicto.

A partir del cambio de milenio, como espoleado por un nuevo espíritu, Kadaré se sumerge en la fase de novela más experimental y moderna que ha escrito hasta el momento. Este ciclo de una narrativa fragmentada, con diferentes tipos de focalización de voces y giros complejos basados en un tratamiento del tiempo *cuántico*, con tramas de estructuras exigentes para el lector, que además muestra una imagen de una Albania *modernizada* y que es producto del deshielo político, de la reflexión estilística y de formas que concibe en *Spíritus*, punto de inflexión de su obra, verá novelas de un carácter experimental como *Frías flores de marzo* (Tirana, 2000), la narración breve *quántica*, plena de saltos temporales, *El jinete con halcón* (Tirana, 2001), otra narración breve en *La Historia de la liga albanesa de Escritores frente al espejo de una mujer* (Tirana, 2001), la compleja novela *Vida, representación y muerte de Luz Mazreku*, el compendio de novelas breves de *Cuestión de locura* (París, 2005) y la publicación de la ya mencionada *El sucesor* que, en conjunto con *La hija de Agamenón* cierra y completa el ciclo del asunto Shehu, con veinte años de diferencia entre la segunda obra publicada y la primera.

Así, el año 2005 traerá el primero de los grandes premios literarios que recibirá Ismaíl Kadaré: ganará el *Man Booker* en la *versión internacional*, que se concede por vez primera. El premio reconoce la carrera de un autor y su contribución, pero hasta el momento sólo se otorgaba a los escritores de habla inglesa. El jurado barajó una lista de dieciocho autores entre los que se encontraban plumas tan consagradas como John Updike, Günter Grass, Antonio Tabucchi, Naguib Mahfouz³²⁶, Milan Kundera, Kenzaburo Oe, Ian McEwan³²⁷, Doris Lessing³²⁸, Philip Roth o Gabriel García Márquez.

³²⁶ El Cairo, 1911-2006. Narrador, en una primera etapa escribió novelas históricas ambientadas en el Egipto faraónico, después se centró en los problemas contemporáneos y urbanos del país, lo que le costó sufrir un ataque de extremistas islámicos que lesionó seriamente su salud. Su obra le proporcionó el Premio Nobel de Literatura de 1988, siendo así el primer autor en lengua árabe en conseguirlo.

³²⁷ Aldershot (Reino Unido), 1948. Autor de más de una docena de novelas y de un par de colecciones de relatos, algunas de sus obras, de gran popularidad y adaptadas al cine, son consideradas por una parte de la crítica, especialmente anglófila, como enormes obras maestras, una celebración que quizás se encuentra al amparo de las grandes empresas y del negocio editorial. En ese sentido, su obra es especialmente festejada en España.

³²⁸ Kermanshah (actualmente República Islámica de Irán), 1919-Londres, 2013. Con una obra teñida de autobiografismo y que atiende notablemente a sus experiencias africanas, pasó en Rodesia (actual

Además, desde ese año el ganador, en el caso de que no escribiera originalmente en lengua inglesa, elegía al traductor que sería merecedor de un entorchado paralelo. Kadaré designó a David Bellos³²⁹ por su trabajo en la traducción de *El sucesor*. Se da la circunstancia de que Bellos no había traducido la obra de Kadaré desde el albanés, idioma que no conoce, sino que lo hizo desde las versiones francesas de la obra, lo que no fue óbice para que ganara.³³⁰

Tal vez como antesala a ese Premio Nobel de Literatura que no termina de llegar y para el que está permanentemente nominado, a Kadaré se le otorgará el segundo de sus grandes galardones, el Príncipe de Asturias de las Letras del año 2009. El premio, que en ciertos sectores, incluso del propio jurado que se lo concede, suscita el escepticismo y la crítica, que tilda la concesión como una “extravagancia”.³³¹ Ha sido el reconocimiento a Kadaré en un país en el que, pese a disfrutar de una de las más excelentes líneas de traducción, en los momentos en que se le otorga el galardón es completamente desconocido.

Sánchez Lizarralde explica, a continuación, los motivos por los cuales la narrativa de Kadaré, a pesar de estar escrita en un lugar constreñido y localista, trasciende a los lectores del mundo entero, dotada de una coherencia que le confiere una universalidad reconocida en el tapiz literario que pone en pie, que se significa recibiendo un premio de un país anglosajón y otro de la comunidad hispánica, entre ambos, y exceptuando el chino, los dos idiomas más hablados del mundo y en los que Kadaré ha sido traducido:

“Pese a la diversidad de personajes, épocas y territorios que aparecen en las obras de Kadaré, pueden distinguirse muy

Zimbabwe), parte de su infancia y juventud. Después obtuvo gran fama y repercusión, en parte sustentada en sus reivindicaciones feministas. Obtuvo el Premio Príncipe de Asturias de las Letras en el año 2001 y el Premio Nobel de Literatura en el año 2007.

³²⁹ Reino Unido, 1945. Traductor y biógrafo, profesor de literatura francesa, italiana y literatura comparada en la Universidad de Princeton.

³³⁰ Una circunstancia que parece ser ya habitual en las traducciones vertidas a idiomas occidentales provenientes de autores de la Europa del Este o Centroeuropa. Así, se da el caso curioso de que durante la presentación de la novela *Pequeña pornografía húngara* (Budapest, 1984) de Peter Esterházy, su traductor al español era incapaz de articular una palabra en húngaro con el autor. El traductor, Jesús Pardo (Torrelavega, 1927), había trabajado desde la edición francesa. Por ello, ha sido una gran suerte poseer en España traductores para la literatura albanesa como Sánchez Lizarralde, que lo hicieran desde la lengua original. Igualmente, debemos congratularnos por casos como los de Miguel Sáez, de quién ya he hablado en esta tesis, para el idioma alemán, o de Judit Xantus (Budapest, 1952-Santa Pola, 2003) para el húngaro, así como de Mónica Zgustova (Praga, 1957) para el checo. El rebrote de una escuela de traductores pujante ha llevado a la reedición de clásicos que estaban retraducidos desde el francés o el alemán, ahora, finalmente, vertidos desde sus lenguas originales.

³³¹ Tal y como manifestó el gestor cultural Fernando Sánchez Dragó en declaraciones sobre el premiado. Dragó era miembro del jurado que concedió el Premio. Véase el “Estado de la cuestión”, notas números 118 y 119.

abundantes hilos que las vinculan unas con otras hasta constituir un todo difícilmente separable, un tupido entramado que se extiende y se espesa sin cesar: tal o cual personaje mítico aparece y reaparece, lo mismo que cierto lugar inquietante; renacen o se reconstruyen en otra época y en otro lugar para adaptarse a la nueva situación, o para transformarla y demostrarnos que nada esencial cambia, o que algo esencial se resiste siempre a cambiar, para ser más precisos. ‘La Posada de los dos Robertos’, los sótanos de las instituciones opresoras siempre repetidos, las pirámides como símbolo del poder absoluto y su absurdo, el espía como instrumento de control y encarnación de la degradación humana individual, el funcionario aislado, paranoico y eficaz, son seres y argumentos recurrentes que remiten, una y otra vez, de una narración a otra, a un mismo mundo obsesivo, a un mismo debate. Pero también otras creaciones, como los maldecidores profesionales, los correos de cabezas, los heraldos y mensajeros de todos los tiempos, algunos personajes albaneses concretos (uno de ellos, el escritor Skënder Bermema, alter ego del autor, que nace en *El gran invierno* y sobrevive hasta *Spiritus*, donde decide abandonar la literatura), un barrendero tronado, una vieja expropiada, un traductor maleable, la familia Qyprilli (Küprüllü) de notables del imperio Otomano, de procedencia albanesa... Una galería de personajes, de lugares, de ambientes, de vínculos, unos inventados y otros trasplantados de la realidad a la ficción, que pululan entre las páginas de toda la obra narrativa de Kadaré (y también de su poesía) y parecen aspirar a crear un entero mundo autosuficiente y alternativo a éste en el que vivimos. Un mundo en el que los mitos conviven en pie de igualdad con las realidades y en el que, con frecuencia, los más grandes absurdos actúan como fenómenos del más puro sentido común” (2008: 69).

Tras el premio Príncipe de Asturias, nos han llegado las traducciones de tres obras más, todas ellas portadoras de un enorme desafío técnico, y en sí mismas albergadoras de grandes asombros. La primera de ellas, tal vez sea la obra más enmarañada de Kadaré, *El accidente*, en donde el autor firma uno de sus desafíos más reflexivos con un discurso articulado en una grandísima complejidad. Después, *La cena equivocada* (Tirana, 2008), para terminar con la que hasta la fecha es la última novela del autor publicada en español, *Réquiem por Linda B.* En todas ellas, sin dejar de referirse a la Albania de Hoxha, de la sangre y la opresión, se componen estructuras que heredan la confusión laberíntica narrativa del Kadaré que se consagra en *Spiritus*, que ya no abandonará esa manera de narrar fascinante, tal vez asentada en su revolucionaria concepción de la teoría de los géneros literarios:

“Yo pienso que los géneros literarios son relativos. Para mí, novela, relato y crónica son un continuo (...) lo que escribo nace así, como los sueños. Son relatos. Escribo unos capítulos, luego los publico y luego, por qué no, vuelvo a escribir. De manera que relato y novela son la misma cosa para mí. Lo que era relato, porque ocupaba sólo 50 páginas, ya era novela, ya la concebía de ese modo, aunque en ese momento no pudiera darle esa forma. Es así, y yo nunca le he dado mucha importancia a eso” (Kadaré en Nuño, 1997: 38).

Intentando dotar de un sentido cronológico a la peculiar trayectoria literaria de Ismaíl Kadaré, Moisés Mori trata de resumirla de la siguiente manera:

“Kadaré habría rehecho una buena parte de sus textos no tanto por un proceso de perfeccionamiento de la propia escritura como por sortear los distintos obstáculos del poder, por la necesidad de adaptarse a las necesidades del momento histórico. De hecho, durante algún tiempo se le prohibió expresamente publicar novelas (género mayor) y se vio obligado a recoger en revistas fragmentos, proyectos de trabajo, falsos *cuentos* (...) Bajo el régimen comunista, Kadaré habría llegado en su crítica al sistema y a las instituciones hasta donde le era posible; y solo después de la muerte de Enver Hoxha (1985), de la caída en cadena de los regímenes de la Europa del Este (1989) y ya definitivamente con su exilio en Francia (1990), habría podido –como otros escritores del campo socialista en parecida situación– hablar y publicar con total libertad (...) Sorprendentemente, de la minúscula Albania, esa rareza aislada por voluntad propia en su intransigencia política, había surgido una lengua olvidada, el habla de Ismaíl Kadaré” (2006: 23-24).

Pero, quizás, la mejor manera de cerrar esta semblanza bio-bibliográfica, será la idea que de la polémica, los calificativos y descalificaciones, tiene el propio autor, y del panorama que puede ocupar en la realidad literaria albanesa:

“Hay elogios que, en realidad, no son más que desprecio, al igual que hay insultos que, en realidad, son elogios. Eso sucedía a menudo en las tiranías comunistas. En aquel tiempo ser ensalzado como un escritor comprometido, devoto del pueblo, constituía en realidad una acusación. En cuanto a la acusación principal, ser recriminado por tener influencias extranjeras, occidentales, constituía en realidad una alta valoración. ¿Qué quería decir influencia extranjera, occidental, en un país esclavizado? Quería decir

sencillamente influencia del mundo libre, por tanto influencia de la libertad” (Kadaré citado en Levy, 2007b: 434).

Por ello, entre las muchas contribuciones que Kadaré ha brindado a la literatura, y en concreto a la literatura del Este de Europa, me quedo con la afirmación de Robert Elsie, a forma de corolario:

“Kadaré fue, más que nadie, el que asestó el golpe de gracia a la literatura del realismo socialista. Y lo hizo desde adentro” (Elsie, 2005b).

Y lo hizo, probablemente, aplicando la máxima artística a la que Kadaré se refiere en su ensayo *Esquilo: el gran perdedor*:

“una de las leyes universales del arte: el distanciamiento de la vida, del enardecimiento personal, de uno mismo, es decir, la renuncia a una verdad aherrojada, a una libertad aprehensible, en nombre de una libertad más difícil: la de la creación” (2006: 40).

7. PANORAMA DE LA LITERATURA ALBANESA

“Es preciso que la actividad creadora en el terreno de la literatura y el arte esté impregnada del espíritu de la lucha por el comunismo, que infunda en los ánimos la confianza, la fuerza de las convicciones, que desarrolle la conciencia socialista y la disciplina de grupo”.

Jrushchov sobre la literatura, junio de 1957, citado en Nabókov: *Curso sobre literatura rusa*, pp. 47-48.

Ramón Sánchez Lizarralde habla sobre Ismaíl Kadaré y la tradición literaria albanesa en la que se inscribe, en un artículo que prologa una pequeña selección de literatura albanesa que se iba a publicar en los *Cuadernos del Ateneo*. Afirma que:

“La irrupción de Ismaíl Kadaré, allá por los años setenta, en la literatura europea desde la entonces aislada Albania, y la traducción de sus novelas ya a más de 40 lenguas, constituyó y constituye aún todo un fenómeno, relacionado naturalmente con la universalidad y el vigor de su obra, con las dimensiones de los valores que contiene, que la hacen valedera, al parecer, para toda la humanidad. Pero, como no podía ser de otra forma, el surgimiento de un escritor de tales proporciones, por mucho que se deba insistir en su individualidad, se produce en el seno de una lengua y una literatura que, si bien en el campo que nos ocupa no había alcanzado hasta entonces tales cotas, habían dado muchas otras obras destacables, incluso memorables, con anterioridad y, desde luego, continúan produciéndolas ahora. Sin embargo, a diferencia de países como Francia, Alemania, Italia o Grecia, y como resultado de las específicas peculiaridades de nuestro sector editorial y de su público, en España se ha prestado escasa atención a otros autores albaneses de ayer y de hoy (...) Afirma esto quien, por otra parte, se ha ocupado no sólo de traducir al castellano la casi totalidad de los textos albaneses que se han publicado por aquí, sino también de intentar convencer a editores y periodistas literarios de la existencia de un universo vital y estético como poco relevante en la lengua albanesa” (2004: 75).

De tal forma que, como una forma de enfocar y enmarcar la obra en la tradición en la que se instala Kadaré, a continuación hablaré de un panorama general de la literatura albanesa, así como de sus principales autores y obras más representativas, sin olvidar la periodización.

Siete guerras, en total, tuvieron lugar en el avispero de los Balcanes durante el siglo XX.³³² Y las regiones que integran la zona pertenecieron a grandes Imperios como lo fueron el Otomano, el Austro-Húngaro y, después, la zona de influencia política de la URSS, de regímenes comunistas, también conocida como *Telón de acero*, en donde cada país se vio afectado por sus propias luchas en pos de la independencia y por liberarse de la dictadura. En este ambiente balcánico, es difícil imaginar que pudiera florecer alguna de las artes que no fuera, parafraseando a Sun Tzu, *el arte de la guerra* y, sin embargo, los Balcanes han proporcionado una fructífera literatura, de la que la Albania de Kadaré es uno de los ejemplos.

Puede parecer milagroso que en un país como Albania haya podido existir una tradición literaria, un compendio de textos que hayan sobrevivido al expolio cultural e intelectual, no ya de tantos conflictos bélicos, arrasada por la muerte y la destrucción e inmersa en un clima tremendamente hostil para permitir cualquier tipo de creación cultural, sino que la literatura haya podido sobreponerse a la tiranía de Enver Hoxha, y no sólo eso, sino a cinco siglos de ocupación otomana –del siglo XV hasta principios del siglo XX– que buscaron con ahínco borrar todo atisbo de cultura, lenguaje y religión, y a periodos en los cuales la zona geográfica, dada su importancia geográfica y político-estratégica, había sido maltratada y ocupada por las grandes potencias y los países circundantes. Tal y como puntualiza Sánchez Lizarralde, la lengua albanesa:

“aunque comenzó a ser escrita en la edad media –en competencia con el latín y el griego–, la invasión otomana de la región interrumpió el proceso, de modo que, hasta el siglo XIX, quedó relegada como lengua culta a los usos religiosos de la Iglesia católica, sobre todo en el norte de la actual Albania” (2004: 76).

Por encima de algunas fórmulas eclesiásticas y exégesis bíblicas encontradas en los antiguos dialectos de los albaneses,³³³ y de escritos ensalzando el heroísmo de la resistencia de una fortaleza ante los turcos y del propio Skanderbeg, los estudiosos fijan como primer texto en albanés, escrito en el antiguo dialecto del norte, un misal traducido

³³² Sin detenerme en las diferenciaciones determinantes de cada conflicto, enumero de forma ilustrativa: la Primera –1912-1913– y la Segunda guerra de los Balcanes –junio y julio de 1913–, la Gran Guerra Mundial –1914-1918–, la guerra Greco-Turca –1919-1922–, la Segunda Guerra Mundial –1939-1945–, la Guerra Civil en Grecia –1946-1949–, y las guerras en la extinta Yugoslavia y la región del Kosovo –desde 1991 hasta 2001–.

³³³ Al parecer, una fórmula bautismal y una interpretación del evangelio.

del latín por el monje católico Gjon Buzuku³³⁴, impreso en 1555. La religión seguiría siendo el pilar de la expresión literaria albanesa, y en dialecto del sur ve la luz lo que se tiene por el primer poema en lengua albanesa, una tirada de endecasílabos titulada *La canción de los suspiros*, del ortodoxo Lekë Matrënga³³⁵, a finales del siglo XVI.

Durante mucho tiempo, los siglos XVI y XVII, será la literatura católica albanesa –clérigos, obispos, en el seno de los monasterios– la que resista, desde el didactismo, en mitad de los tiempos del dominio turco. En esa línea, aparecerán las primeras obras en prosas híbridas, mezcladas con italiano y griego; una rica tradición oral que desarrolla, además, su propia iconografía y tradición mítica fundida con las mitologías clásicas. Cantos nupciales, lamentos funerarios, épicos, entre los que destaca el conocido como *Ciclo de los paladines*, nutren los repertorios de los aedos –los *lahutare* albaneses–, los recitadores albaneses que siempre encontraran un lugar y serán tratados con especial cariño en la narrativa de Ismaíl Kadaré,³³⁶ consciente del carácter especialmente epopéyico que caracteriza la fabulación albanesa, siempre luchando por abrirse paso entre invasores y conquistadores empeñados en silenciar la voz popular y arraigada que conforma el espíritu nacional. A este respecto, y atendiendo al carácter particular de la épica, cito a Ramón Sánchez Lizarralde:

“Resulta cuando menos curioso que el llamado *Ciclo épico albanés*, un verdadero monumento literario, etnológico e histórico todavía por traducir, al igual que la mayor parte de las ‘baladas’, tenga como punto de partida temporal el momento en que se consuma la ocupación otomana. Pero todavía más paradójico aún es el hecho de que, en lugar de referirse a la confrontación que se está produciendo en ese mismo instante (...) concentre su atención en otra mucho más antigua y que aún tiene lugar: la que enfrenta al universo albanés con el eslavo. Es este ciclo épico, estas estremecedoras canciones de gesta en las que se combinan la inspiración de los viejos cantos homéricos y el influjo de los romances caballerescos medievales, una de las fuentes que determinarán el futuro desarrollo de la literatura albanesa del siglo XX” (1997: 30).

³³⁴ Nacido en Ljare, Krajina (actual Montenegro). Se cree que la mayor parte de su vida la pasó en el seno de la República de San Marcos, en el área de Venecia. Se desconoce el lugar de fallecimiento.

³³⁵ Nacido en el 1567 en el seno de una comunidad italo-albanesa en Sicilia, conocida como *Piana degli Albanesi*, posiblemente en Monreale, en la provincia de Palermo. Muerto en Palermo en el 1619.

³³⁶ Protagonistas de *Tres cantos fúnebres por Kosovo*, con una presencia determinante en *El Palacio de los sueños*, y presentes a lo largo de todo el texto de *El Expediente H*. (Tirana, 1990), por poner unos pocos ejemplos.

Al igual que se había desarrollado en latín, y en híbridos de otras lenguas, la literatura albanesa también posee una rama escrita en caracteres árabes y fruto de la tradición musulmana. Finalmente, como afirma Tal Levy:

“El idioma y la conciencia patriótica se verían fortalecidos, finalmente, por el Renacimiento nacionalista o *Rilindja*, surgido en el siglo XIX e inspirado por el ideario del Romanticismo nacionalista y la Ilustración cultivados por los círculos de la *intelligentsia* albanesa, buena parte de ella en el exilio. Bajo la consigna de que “la unidad de la lengua es la unidad de la nación”, lanzada por A. Xhuvani³³⁷, los nacionalistas persiguieron normalizar la lengua y escribir en albanés. En su mayoría, fueron italo-albaneses (conocidos como *arbëresh*) quienes promovieron el movimiento nacional albanés en Italia y el resto de Europa (...) Ello desembocaría en la creación de una red de centros educativos en albanés y en la normalización del idioma, plagado de extranjerismos y fragmentado en numerosos dialectos, en el Congreso de Monastir (parte de la actual Macedonia) en 1908, en el que se fijarían las reglas ortográficas y gramaticales de la lengua albanesa (2007: 80).³³⁸

Y Sánchez Lizarralde apostilla que

“es así como puede cifrarse el arranque de tal literatura en dicho siglo (el XIX), a partir del llamado Renacimiento Nacional (semejante y sólo un poco posterior a los experimentados por otras lenguas y pueblos balcánicos)” (2004: 76).

Naim Frashëri³³⁹, poeta romántico, fue el encargado de cristalizar todo este espíritu nacionalista, pero no será en vida, sino a causa de la posterior condena del régimen comunista, que a poco de asumir el poder decidió relegar a una serie de autores considerados *peligrosos, enemigos*, junto a autores católicos. Los autores represaliados y prohibidos fueron los encargados de despertar la conciencia nacional albanesa.

³³⁷ Elbasan (entonces Imperio Otomano, actualmente Albania), 1880-Tirana, 1961. Lingüista y profesor.

³³⁸ Durante el régimen de Hoxha, el 8 de noviembre de 1972, se llevaría a cabo un Congreso de ortografía en Tirana que unificaría la lengua nacional, inclinándose definitivamente por el dialecto *toskë*, el de la zona sur del país, en detrimento del dialecto norte o *gegë*, quedando así el albanés normalizado. Hay quienes opinan que se eligió el dialecto del sur a causa de que el líder Enver Hoxha había nacido en Gjirokastër, localidad del sur de Albania y los lingüistas afines al régimen no podían dejar pasar esa oportunidad.

³³⁹ Frashër (entonces Imperio Otomano, actualmente Albania), 1846-Estambul, 1900.

Los Frashëri, de familia aristocrática, fueron ocho hermanos, de los que cabe destacar a tres: el político Abdyl³⁴⁰, Sami³⁴¹ un educador con numerosos trabajos y artículos publicados en prensa y autor de manuales de enseñanza, pedagogía y lexicografía, y Naim, el poeta. Los tres compartían el deseo de una autodeterminación que sacara al pueblo albanés del yugo turco. Tras una serie de vicisitudes y significarse como líder político del renacimiento nacional, Abdyl sufrió la cárcel otomana.

Naim Frashëri está considerado como uno de los poetas nacionales de Albania. A raíz del arresto de su hermano Abdyl por los turcos, a finales de abril de 1881, empezó a jugar un papel relevante en las actividades nacionalistas albanesas en Constantinopla. Autor de veintidós escritos, alternó diferentes lenguas para su redacción: cuatro en turco, uno en persa, dos en griego y quince en albanés, muchos de ellos firmados con sus iniciales para evitar problemas con la censura otomana, un departamento censal del cual formaba parte, puesto que era director de la Junta de Censura del Ministerio de Educación. Sus trabajos en lenguas extranjeras son traducciones de colecciones de poemas, más algún tratado educativo e incluso una versión incompleta de la *Iliada* vertida al turco.

Sin embargo, donde destaca el espíritu nacional de Naim Frashëri es en sus obras en albanés, como en su poema *Shqipëria*³⁴², cuyo manuscrito circuló con notable éxito por todos los focos nacionalistas albaneses extranjeros, especialmente en la zona de Rumanía. Escrito en octosílabos, recurre al origen antiguo de los albaneses, sus héroes nacionales del pasado y la necesidad de una educación y unas escuelas en albanés para superar el atraso cultural. Dado que el Imperio Otomano prohibía la publicación de textos en albanés, la obra de Naim Frashëri era muy conocida en Bucarest, donde radicaba una importante colonia albanesa que la dio a las imprentas; importante fue *Bagëti e bujqësija*, una colección de poemas de tradición pastoral al estilo de las *Bucólicas* y las *Geórgicas* de Virgilio, con poderosas imágenes de las montañas de la añorada patria, que el poeta idealiza cantando sus virtudes geográficas. Publicado en Bucarest en 1886, su importancia fue capital, tal y como advierte Robert Elsie:

“El orgullo de un pueblo luchando por su libertad y el amor por Albania que impregnan estos versos están expresados en las primeras líneas que cada escolar albanés conoce de memoria” (2005a: 72).

³⁴⁰ Frashër, 1839-Constantinopla, 1892.

³⁴¹ Frashër 1850-Estambul, 1904.

³⁴² Nombre en albanés de Albania, “tierra de águilas”.

Y el poema arranca con los siguientes versos:

¡Oh, montañas de Albania!, ¡Oh, los árboles tan nobles!
¡Amplias llanuras con todas tus flores, día y noche os
recuerdo!
¡Tus tierras altas tan primorosas, y tus torrentes y ríos
espumeantes!
¡Oh cumbres y promontorios, y escarpadas, farallones,
verdeantes bosques!
Voy a cantar de los rebaños y de las manadas de las que te
nutres.³⁴³

Naim Frashëri cantó las bellezas del campo de su país en otros poemarios, así como rescató el espíritu de la epopeya en la figura de Jorge el Castriota, más conocido para los albaneses como Skanderbeg –el símbolo, en palabras de Elsie, “la quintaesencia de la resistencia al dominio extranjero” (2005a: 73)–, cuando en 1898 publicó en Bucarest una historia del héroe en 11.500 versos y que su autor consideraba su obra maestra.

Aunque su calidad pueda ser puesta en entredicho, o no alcance las cotas líricas que dominan otros poetas de otros países en esos momentos (lastrado por ciertos tics y giros planos del Romanticismo más recalcitrante), no cabe duda de que, por encima de los asuntos meramente literarios, Naim Frashëri marca una influencia determinante en el resto de autores que le seguirán y se proyecta con una gran importancia sobre la creación literaria albanesa del siglo XX.

La literatura albanesa alcanza el nacimiento del siglo XX con el lastre de un nacionalismo reivindicativo como una cuestión no resuelta que alumbró poemas épicos y diferentes novelas de carácter histórico impregnadas de romanticismo y patriotismo. Un ejemplo de ello es Gjergj Fishta³⁴⁴, una de las figuras más influyentes, literariamente hablando, durante la primera mitad del siglo pasado. Monje franciscano, “nacionalista de la Albania eterna hasta la xenofobia” (Sánchez Lizarralde, 2004: 78) fue el autor de *El canto de las montañas* con el que “intentará una épica total de la historia albanesa”, cuya popularidad lo llevó a ser considerado como una suerte de “Homero albanés” (Levy, 2007: 81). No sorprenderá que, con semejantes mimbres, el advenimiento del régimen comunista significara su silenciamiento absoluto hasta la imposibilidad de pronunciar su

³⁴³ Oportuno será señalar que la traducción desde el inglés al castellano de este poema es mía, a su vez realizada del albanés por Robert Elsie (2005a: 72).

³⁴⁴ Fishta (entonces Imperio Otomano, actualmente Albania), 1871- Shkodra, 1940.

nombre o de referirse a sus obras bajo severísima pena. Sería repuesto y conmemorado en 1991, tras la caída del régimen.

Durante el complejo periodo político que trae de la mano la creación del Estado albanés con su independencia en 1912, el impulso romántico literario deja su paso al realismo, pero sin amortiguar la reivindicación nacionalista, aún más ahora que existe un Estado que debe ser consolidado. En esta etapa destacan dos poetas: Fan Noli³⁴⁵ y Lasgush Poradeci³⁴⁶. Noli, que alcanzó la presidencia democrática del país en 1924, además de ser obispo ortodoxo, se convirtió en un reputado traductor de clásicos como Cervantes o Shakespeare, siempre haciendo gala de un virtuosismo estilista.

Por su parte, Poradeci, presenta una historia diferente: Su distanciamiento de la doctrina del régimen de Hoxha lo mantendrá aislado desde la llegada del Partido al poder, hasta su muerte en los años ochenta. Fue un poeta adelantado a su tiempo que, para Robert Elsie en su *Albanian Literature*, llevó por el camino de la modernidad a la literatura albanesa, un *outsider* que, cincuenta años más tarde será reconocido como uno de los poetas más grandes del siglo XX (2005a: 138). Poradeci vivió los últimos años de su vida en las cercanías del Lago Ohrid, una localidad no muy alejada de la frontera con Macedonia, dedicado a su jardín y a la contemplación paisajística del lago –lo que genera una gran parte de sus poemas, imbuidos de un panteísmo místico– en la misma localidad en donde pasaba el tiempo de veraneo, también, Enver Hoxha, el tirano que había condenado a ese ostracismo al poeta; una completa recreación de esta situación tan paradójica aparece en una de las novelas breves de Kadaré, la titulada *El vuelo de la cigüeña* (Tirana, 1999), una demoledora reflexión sobre los últimos años de vida del genio poético, al parecer alegados por una relación con una mujer joven.³⁴⁷

Para el crítico Rexhep Qosja³⁴⁸, Poradeci

“sintió como un Romántico, pensó como un Clasicista, fue tan solitario y espiritualmente hermético como un Simbolista

³⁴⁵ Ibriktepe (actualmente Turquía) 1882- Fort Lauderdale, 1965.

³⁴⁶ Pogradec (entonces Imperio Otomano, actualmente Albania), 1899-Tirana, 1987. Lasgush Poradeci era el pseudónimo por el que se conocía. Su nombre real era Lllazar Gusho.

³⁴⁷ El “profundo” significado de esta relación en términos de libertad con respecto a la *condena* a la que lo tenía sometido el régimen y su significado para él, y para el resto de la comunidad de escritores albaneses, lo analizo más en profundidad en mi estudio sobre la *nouvelle* de Kadaré. Véase, dentro de la parte 11, el epígrafe 11.4: “La vía sexual de escape”.

³⁴⁸ Vusanje (actualmente Montenegro), 1936. Eminente estudioso y divulgador de la historia de la literatura albanesa, destaca como novelista, fundamentalmente, por la obra *La muerte me viene de esos ojos* (Pristina, 1974), ampliamente traducida a otros idiomas, pero aún inédita en español, es una composición en treinta narraciones breves que conforman una novela que denuncia las terribles circunstancias bajo las que vivían los intelectuales albaneses en Kosovo durante la dominación serbia. Sin embargo, como insistente defensor de la independencia de Kosovo, sus posturas los han enfrentado a menudo con escritores y pensadores albaneses, entre ellos Ismaíl Kadaré.

y tan preciso como un Parnasianista en su forma y verso. Fue ecléctico y original en cada uno de sus puntos de vista” (Qosja citado en Elsie, 2005a: 142).

Con semejantes premisas, era de imaginar que no sería del agrado del credo marxista-realista que exigía el régimen, y pese a un puñado de ediciones cuidadosamente vigiladas por la censura, Poradeci no se plegó a las exigencias de una poesía para el pueblo, se sumió en el silencio de la no publicación de su obra, se refugió y dedicó exclusivamente a las traducciones, y su muerte se produjo en la más absoluta pobreza. Durante todos esos años, había sido seguido, admirado y reconocido en silencio por gran parte de sus colegas. Para Ramón Sánchez Lizarralde, Poradeci es

“autor de una obra lírica bellísima de gran complejidad verbal y conceptual, y difícilmente descifrable en otros idiomas, cuya dignidad obstinada e independiente frente al doctrinarismo brutal del régimen de Enver Hoxha, lo mantendrá aislado hasta su muerte en los años ochenta” (2004: 78).

En la década de los años treinta del siglo XX descollaron algunos poetas y narradores interesantes que, con mayor o menor fortuna, llevaron a la literatura albanesa hacia adelante, hasta el parón que se produjo con la llegada del régimen de Hoxha. Uno de ellos, que fallecería con apenas veintisiete años, fue Millosh Gjergj Nikolla, más conocido con el pseudónimo de Migjeni³⁴⁹. De formación eslava y espíritu crítico, en algunas ocasiones se ha tenido a Ismaíl Kadaré como su sucesor, tal y como afirma Éric Faye³⁵⁰ (citado por Levy, 2007: 93, n.49).

Otro escritor de la época de entreguerras es Mitrush Kuteli³⁵¹, que padeció las represalias de la peculiar y particular *revolución cultural* llevada a cabo por el Partido Comunista albanés y, al igual que otros muchos de sus colegas a finales de los años cuarenta –al estilo de lo sucedido en China– fue deportado a un campo de reeducación en donde su vida se convirtió en una pesadilla: por dos años fue ingresado en una zona de labor cercana a Korça, con el objeto de drenar el pantano de Maliq, infestado de mosquitos. Desesperado por las increíblemente duras condiciones de trabajo, intentó suicidarse (tal y como relata Elsie, 2005a: 150). Con el abandono de la influencia

³⁴⁹ Shkodra (entonces Imperio Otomano, actualmente Albania), 1911-Turín, 1938.

³⁵⁰ En su libro *Ismaël Kadaré, Prométhée porte-feu*, París, 1984. Edición de José Corti.

³⁵¹ Pogradec, 1907-Tirana, 1967. Su nombre es el pseudónimo de Dhimitër Pasko.

yugoslava en la dirección del Partido, se dieron nuevas condiciones para los intelectuales y Kuteli acabó regresando a Tirana donde, como tantos sospechosos del régimen, acabó trabajando como traductor para la editorial estatal.

Kuteli falleció de un ataque al corazón sin contar con el reconocimiento de haber sido un extraordinario, sobre todo, cuentista, elaborador de narraciones breves e historias cortas con gran maestría. Así puede atestiguarlo el lector en español gracias a la traducción de *El otoño de Xheladin Bey; y otros relatos*, vertido al castellano por Ramón Sánchez Lizarralde.³⁵²

Una de las consecuencias de la Segunda Guerra Mundial, como ya he tratado con anterioridad, fue la llegada del régimen comunista a Albania y el ostracismo de aquellos escritores que no compartían la línea política del dictador. Quienes durante los años treinta habían conducido a la literatura albanesa a la modernidad, alimentándose de las corrientes literarias que florecían en Europa y en el resto del mundo, influidos por técnicas y recursos narrativos de diferentes autores como Faulkner, Mann, o Italo Svevo³⁵³, ahora debían plegarse al realismo socialista o callar para siempre. Valga como ejemplo de esta situación Jusuf Vrioni³⁵⁴, uno de cientos, condenado a quince años de cárcel y de trabajos forzados por sus orígenes burgueses (era descendiente de una familia aristocrática de la Albania central); fue acusado de ser agente extranjero³⁵⁵, hasta que se le encomendó, como una forma de ser recuperado para la causa, la traducción al francés de la obra de Enver Hoxha para la editorial estatal. Mientras, clandestinamente, había empezado a traducir la obra de Ismaíl Kadaré,³⁵⁶ circunstancia esta que no pudo reconocer libremente hasta el año 1980.

La purga, la limpieza realizada por el dictador y sus secuaces, comenzó por los intelectuales y escritores fascistas o sospechosos de haberlo sido, muchos de ellos colaboradores con los ocupantes italianos o alemanes y, todos, representantes para Hoxha del Antiguo Régimen que era necesario extirpar. De esta forma, muchas fueron las figuras notables de la vida intelectual albanesa que fueron depuradas. Aquellos que se hicieron ilusiones con poder sobrevivir al tirano, cooperando activamente con las líneas del

³⁵² En Ediciones del Oriente y del Mediterráneo, Guadarrama, 1995.

³⁵³ Trieste, 1861-Motta di Livenza (Italia), 1928. Novelista de tono psicológico e introspectivo, sirve de bisagra entre la literatura italiana decimonónica y la renovación de principios del siglo XX, hacia donde encaminó su obra.

³⁵⁴ Corfú, 1916-París, 2001.

³⁵⁵ Más en concreto “de espiar para Francia y de jugar al tenis”, como asegura Robert Elsie en la página web *Texts and documents of Albanian History*.

³⁵⁶ De quién tradujo *El general del ejército muerto*, *El puente de los tres arcos*, *El gran invierno* y *Crónica de la ciudad de piedra*.

régimen, pronto sucumbieron ante la paranoia del sistema, que también acabó con ellos: juicios sumarísimos, montajes, grandes escarmientos, depuraciones, una suerte de revolución cultural al estilo chino se ensañó con los autores, ya fueran acusados de revisionistas, por ser de corte católico,³⁵⁷ o por no reflejar el *realismo socialista* con obras de corte simbolista, o decadentista. Robert Elsie da una lista de algunos de los nombres represaliados:

“Entre muchos escritores e intelectuales que fueron arrestados y encarcelados durante la caza de brujas después de la Segunda Guerra Mundial destacan los dramaturgos Kristo Floqi (1873-1951) y Etëhem Haxhiademi (1902-1965), el escritor y editor musulmán Hafiz Ubrahim Dalliu (1878-1952), el ministro de educación Mirash Ivanaj (1891-1953) y el poeta Gjergj Bubani (1899-1954), todos ellos murieron en prisión; el escritor de relatos Mitrush Kuteli (1907-1967), el novelista Petro Marko (1913-1991), el poeta Sejfulla Malëshova (1901-1971), el escritor de historias breves Musine Kokalari (1917-1983), el poeta y erudito Arshi Pipa (1920-1997), el poeta de la orden Bektashi turca Ibrahim Hasnaj (192-1995), el poeta Nexhat Hakiu (1917-1978), el poeta Andrea Varfi (1914-1992), los traductores Jusuf Vrioni (1916-2001) y Pashko Gjeci (nacido en 1918), el novelista Mustafa Grebllëshi (1922-1986), el poeta Kudret Kokoshi (1907-1991), el novelista y editor Andon S. Frashëri (1892-1965), el humorista Mid'hat Araniti (1912-1992), el lingüista Selman Riza (1909-1988), el crítico Filip Fishta (1904-1973), los folcloristas Donat Kurti (1903-1969) y Stavro Frashëri (1900-1965) de Kavaja, y el escritor Lazër Radi (1916-1998) que fue liberado tras unos increíbles cuarenta y seis años de prisión” (2005a: 163).³⁵⁸

³⁵⁷ El autor teatral Ndre Zadeja (Shkodra, 1891-1945), el poeta Lazër Shantoja (Shkodra, 1892-Tirana, 1945), el poeta Bernardin Palaj (Shkodra, 1894-1947) y el novelista Anton Harapi (Shkodra, 1888-Tirana, 1946), fueron ejecutados. El poeta, Arzobispo Vinqenc Prennhusi (Shkodra, 1888-Dürres –Albania–, 1949) murió en prisión después de ser torturado, igual que el escritor Dom Ndoc Nikaj (Shkodra, 1864-1951). La lista se amplía con otros intelectuales como editores y creadores en general (Elsie, 2005a: 162-163).

³⁵⁸ A continuación especifico los lugares de nacimiento y de fallecimiento de cada uno de ellos –en los casos en que puede determinarse–: Kristo Floqi (Korça, 1873-prisión de Shkodra, 1951). Etëhem Haxhiademi (Elbasan, 1902-prisión de Burrel, 1965). Hafiz Ubrahim Dalliu (Tirana, 1878-prisión de Tirana, 1952). Mirash Ivanaj (Podgorica, 1891-Tirana, 1953). Gjergj Bubani (Boboshtica, 1899-prisión de Tirana, 1954). Mitrush Kuteli (Pogradec, 1907-Tirana, 1967). Petro Marko (Dhërmi, 1913-1991). Sejfulla Malëshova (Këlcyrë, 1901-Fier, 1971). Musine Kokalari (Adana, 1917-Rrëshen, 1983). Arshi Pipa (Shkodra, 1920-Washington, 1997). Ibrahim Hasnaj (Tirana, 1912-1995). Nexhat Hakiu (Vlora, 1917-Tirana, 1978). Andrea Varfi (Queparo, 1914-Tirana, 1992). Jusuf Vrioni (Corfú, 1916-París, 2001). Pashko Gjeci (Shkodra, 1918-Tirana, 2010). Mustafa Grebllëshi (Tirana, 1922-1986). Kudret Kokoshi (Vlora, 1907-Tirana, 1991). Andon S. Frashëri (1892-1965). Mid'hat Araniti (Pristina, 1912-1992). Selman Riza (Yakova, 1909-Tirana, 1988). Filip Fishta (Shkodra, 1904-1973). Donat Kurti (Shkodra, 1903-1969). Stavro Frashëri (Korça, 1900-Dürres, 1965). Lazër Radi (Prizreni, 1916-Tirana, 1998).

Viendo semejante enumeración uno puede preguntarse cómo una cultura, una literatura, o una lengua, pueden soportar semejante expolio de sus principales valores. Robert Elsie define así el panorama de la devastación cultural de la Albania de Enver Hoxha:

“La persecución de los intelectuales, en particular todos aquellos que habían estado en el extranjero antes de 1944, y la ruptura con todas las tradiciones culturales, crearon un vacío literario y cultural en Albania que duró hasta los años sesenta, y cuyos resultados pueden sentirse todavía hoy. Nadie sabrá nunca cuantos intelectuales y escritores de talento en ciernes fueron enviados durante los siguientes años a las ramas más peligrosas de la industria, o desterrados a las provincias para siempre, o internados en algún aislado pueblo de montaña sin esperanzas de poder retornar” (2005a: 163).

El pintor y arquitecto Maks Velo, que también fue sometido a proceso y condena por sus cuadros, elabora en su análisis del proceso de censura abierto a Ismaíl Kadaré, con motivo de su poema *Los pachás rojos*, una lista de 141 escritores y artistas represaliados, víctimas de la dictadura comunista, que fueron asesinados por el régimen –ejecutados o bien murieron durante interrogatorios o en el cautiverio–.³⁵⁹

Lo que Elsie califica como un “matrimonio forzado entre la literatura albanesa y el Marxismo-Leninismo” tuvo en la fundación de la Unión de Escritores, en octubre de 1945, uno de sus principales pilares. Desde esos instantes los autores se vieron sometidos a un control por parte del aparato del Estado, vigilados por su propia Unión, y amordazados por una autocensura radical ante todo aquello que se alejara del dogma establecido. La libertad intelectual que había existido en los periodos históricos albaneses anteriores, fundamentalmente durante el reinado del rey Zog³⁶⁰ y la ocupación italiana –régimenes que paradójicamente no invitarían a pensar en una extraordinaria libertad de pensamiento–, fue completamente aplastada. Como concluye Elsie,

³⁵⁹ En su obra *La disparition des “Pachas rouges” d’Ismaïl Kadaré* (Paris, 2004). En la página 8 de este trabajo Maks Velo remite a una lista suya elaborada para un artículo publicado en el diario *Albania* en el año 2000.

³⁶⁰ Zog I de Albania (Castillo de Burgajet –entonces Imperio Otomano, actualmente Albania–, 1895-Suresnes, 1961). Nombrado Primer Ministro de Albania en 1925, Ahmet Muhtar Zogolli estableció un régimen totalitario que desembocó en su proclamación como rey de Albania en 1928, con el nombre de Zog I. Se tornó proitaliano hasta el punto de someter los intereses de Albania a la Italia de Mussolini, que acabó invadiendo el país, anexionándose y forzando a Zog I a exiliarse en Londres con una considerable fortuna en oro acumulada. La llegada del régimen comunista le prohibió regresar al país bajo pena de muerte. Se estableció en Francia, donde falleció. En 2012 sus restos fueron trasladados a un mausoleo en Tirana.

“el Partido no demandaba otra cosa que la absoluta obediencia de todos los escritores bajo su vigilancia y guía crítica” (164).

Durante los años más oscuros, los primeros del régimen, cuando florecía la alianza albano-soviética, se impuso una línea conocida como Zhdanovismo, derivada de la doctrina literaria formulada por Andrey Aleksandrovich Zhdánov³⁶¹, defensor a ultranza de la representación artística del *realismo socialista* frente a la reacción, y que devastó parte de la cultura y de la literatura rusas. Los escritores albaneses fijaron sus esfuerzos creativos en temas que, exclusivamente, ensalzaran la visión que demandaba el *realismo socialista*: la lucha partisana contra el nazismo de la Segunda Guerra Mundial en la llamada *guerra de liberación nacional* y asuntos relativos a la construcción del socialismo, evitando todo atisbo de influencia cosmopolita proveniente de las modas y corrientes occidentales. El mensaje político en las obras literarias era el elemento esencial de ellas mismas, fundamental para aquellos autores que desearan sobrevivir. Los asuntos carentes de un enaltecimiento de los valores en la educación marxista, que no ensalzaran esos méritos, se calificarían de inmediato como de influencias *extranjeras* y serían severamente castigados y prohibidos (comentado en Elsie, 2005a: 165).

Con el Zhdanovismo, tal y como concluye Elsie,

“la literatura albanesa, que había evolucionado rápidamente a mitad de los años treinta, virtualmente desapareció y el país se convirtió en un descampado literario”.

La caída moral en la que se insertaba la producción literaria, mínima, mermada y bajo la estricta supervisión del régimen, alcanzaba unas cotas de envilecimiento que Kadaré refleja en unos párrafos de *La hija de Agamenón*:

“lo abominable se incorporaba al orden de las cosas y dejaba de causarle impresión a nadie. Peor aún: las conciencias debilitadas se esforzaban por encontrarle alguna suerte de justificación.

Sentíamos como cada día éramos fatalmente arrastrados al engranaje de la culpa colectiva. Teníamos que hablar, acusar, arrojar al barro, al comienzo sobre nosotros mismos, luego sobre los demás. El mecanismo era en verdad infernal: después de haberte enfangado tú mismo, resultaba

³⁶¹ Mariupol (actualmente Ucrania), 1896-Moscú, 1948. Secretario del Partido Comunista de la URSS, fue un férreo defensor del *realismo socialista* y sometió a la creación literaria y a toda expresión artística en general, a un control absoluto en concordancia con el espíritu estalinista.

más fácil enlodarlo todo alrededor. Cada día y a cada hora, las pautas morales se desdibujaban. Una ebriedad perversa poseía a las personas: la euforia de la caída, de chapotear en el lodo. Véndeme, hermano, a mí me da igual, te he vendido yo tantas veces hasta el día de hoy... Y la soga de la culpa compartida se apretaba un poco más cada vez.

A primera vista parecía que todo aquello no era más que una máquina de odio, puesta en movimiento por la maldad, la ambición, el espíritu de venganza. Pero si se consideraba más en profundidad, resultaba algo mucho más complejo (...) la ausencia total de coherencia incrementaba el fatalismo y la pérdida del equilibrio interior” (2007c: 92-94)

A medida que Albania se sumergió en el bloque soviético durante los años cincuenta, fueron brutalmente introducidos los modelos literarios que desde allí llegaban por parte de los doctrinarios de Hoxha, de una forma servil, e imitados por estos epígonos con el fin de sentar las bases de la *nueva literatura*. Así como el comunismo sentaba las bases del preconizado y loado *hombre nuevo*, una nueva generación de autores, escritores que se podrían calificar como de *proletarios*, llegó a las letras albanesas. Muchos de ellos con escaso talento y mínima formación, pero espoleados e

“inspirados por una mezcla surrealista de pánico y patetismo revolucionario se mostraron dispuestos a tomar parte en la radical transformación política y social por la que el pequeño país de los Balcanes estaba pasando” (Elsie, 2005a: 165).

Porque,

“en su vorágine, el torbellino engullía uno detrás de otro a escritores, ministros, ideas calificadas de derechistas, filmes, altos funcionarios, piezas teatrales. En medio de este estrepitoso desbarajuste, la expresión *desviación derechista en la cultura* fue pronunciada por vez primera, y justo a continuación los términos todavía más terribles: *grupo antipartido*” (Kadaré, 2007c: 97).

Muchos autores, creadores mediocres, habían encontrado ahora su sitio, su puesto, y eran capaces de jugar un papel protagonista que antaño ni tan siquiera se atrevieron a soñar. Era su turno, pero también su oportunidad de sobrevivir. La producción de esta nueva generación, de esta manera, fue elevada rápidamente al calificativo de *clásicos del*

realismo socialista y publicada y reeditada hasta la náusea en ediciones de numerosas tiradas, pero poco o muy poco de literatura albergaban estas obras. En estos momentos,

“cada volumen de poesía pasaba por las manos de diez o de quince vigilantes políticos que lo leían antes de la publicación, cada obra de teatro al menos por treinta (lo que ayuda a explicar la ausencia de buen teatro albanés). Nunca ha habido una literatura albanesa de *samizdat* o una editorial de publicaciones albanesas en el exilio. Los lazos, los vínculos con el mundo exterior se redujeron por el Partido a un mínimo absoluto y los escritores albaneses, con la excepción de Ismaíl Kadaré, no tendrían permiso para viajar al extranjero. Por cuarenta y cinco años Albania fue un planeta distinto” (Elsie citado en Levy, 2007: 86).

Vladímir Nabókov, en su *Curso de literatura rusa*, explica el control político soviético sobre la literatura de la siguiente manera:

“El gobierno soviético tendía las bases de una literatura primitiva, regional, política, sometida a un control policíaco, absolutamente conservadora y convencional. El gobierno soviético (...) proclamó que la literatura era un arma del Estado; y durante los últimos cuarenta años ese feliz acuerdo entre el poeta y el policía ha sido llevado a la práctica (...) irremediamente monótona en su interpretación sumisa de tal o cual idea gubernamental” (2009: 45-46).

A pesar de la hostilidad de las condiciones bajo las que se debía llevar a cabo la escritura, la literatura albanesa experimentó un repunte hacia mitad de los años sesenta, producto, principalmente, de los virajes de la política exterior de Albania en relación a la Unión Soviética. La ruptura de Hoxha con las directrices de Jrushchov generó un primer giro literario de la mano del giro doctrinal. De pronto, tras el estancamiento, la quiebra política impuso una brecha en los modelos de la literatura soviética; la poesía abrió algunos caminos nuevos que se convirtieron en tendencia, con autores jóvenes como el propio Ismaíl Kadaré, Dritëro Agolli y Fatos Arapi³⁶². Esto produjo una circunstancia notable, como señala el propio Elsie:

“Es irónico notar que mientras Albania había roto con la Unión Soviética de forma ostensible para salvar el socialismo, los escritores albaneses punteros, educados en el

³⁶² Vlora (Albania), 1930. Es autor de una poesía introspectiva, con gran carga filosófica, centrada en reflexiones sobre la muerte y en donde la presencia del mar juega un papel inspirador de gran importancia.

bloque del Este, aprovecharon la ruptura para desprenderse no solo de los modelos soviéticos sino también del realismo socialista. El intento amplió el horizonte literario en esa *búsqueda de algo nuevo*” (2005a: 166).

Se había abierto un camino a la renovación, y en ella la nueva generación formada por Kadaré, Agolli y Arapi encabezaba una nueva voz contra los estándares anteriores, sustentada en el verso libre y en la ampliación del horizonte estilístico y temático. Algo tan importante como delicado. Como afirma Tal Levy:

“Al irrumpir, esa generación de jóvenes poetas, con su cargamento de metáforas y versos libres, desafiaban el canon literario imperante. Cabe recordar que para la época la metáfora y el lenguaje simbólico eran objeto de sospecha pues en su interior podían esconder una intención subversiva, así como cualquier asomo modernista era considerado reprochablemente burgués” (2007: 84).

El asunto sería tratado en el seno de la Liga de Escritores, junto a su preceptiva representación de políticos preocupados en representación del gobierno y del Partido. Finalmente, las bases de la renovación habían sido admitidas en cierto modo. Esto representó un trampolín, desde luego, desde el cual Ismaíl Kadaré fue capaz de proyectar el resto de su obra de una forma que, sin la renovación emprendida, le habría resultado imposible porque jamás habría sido aceptada y, mucho menos, permitida por el poder del Partido.

Las siguientes décadas de gobierno estalinista, tras la ruptura con la Unión Soviética, se convirtieron en una férrea vigilancia por parte del aparato del Partido para impedir que la literatura albanesa se desarrollase de acuerdo con la evolución lógica que podría llevarla a equipararse con la de otros países de Europa. Sin embargo, inmersos en este clima de una presión insoportable, la renovación estilística había permitido afrontar con otro talante el asalto al muro del Partido. Aunque muchos escritores de éxito continuaban comprometidos con las directrices de Hoxha, o al menos se conformaban con ello, resignados, otros aprendieron a moverse de forma cautelosa pero efectiva a la hora de burlar las restricciones del régimen, deslizándose entre las capas del régimen para introducir lo que realmente deseaban expresar, de una manera en la que, asegura Elsie,

“solo el ojo entrenado de un lector experimentado podría llegar a comprender las analogías que se estaban elaborando” (2005a: 166).

De esta manera, la literatura albanesa continuaba permaneciendo como un instrumento *hoxhista*, pero en un sentido radicalmente distinto a las intenciones dogmáticas del Partido. Y en los raros momentos de despiste político, o en los que la presión sobre los autores descendía, trabajos de calidad, interesantes, veían la luz de la publicación, sorprendiendo al régimen con el paso cambiado.

Un ejemplo de esta relación que se movía a ritmo de tensión y relajación, fue la purga a la que ya me he referido en varias ocasiones, esa especie de Revolución Cultural al estilo de la revolución maoísta, que tuvo lugar en 1973 y que se denominó como *Purga de los liberales*. Entonces, muchos de los autores que habían abrazado la renovación de los años sesenta, fueron represaliados, acusados de imperialistas y revisionistas, de tendencias extranjeras. De entre ellos, cabe destacar a Xhevalir Spahiu³⁶³, uno de los primeros acusados directamente por Enver Hoxha al referirse a él en un discurso como autor “decadente”, aduciendo a una reminiscencia de Jean-Paul Sartre en uno de sus poemas (según Levy, 2007: 85). Al parecer, las líneas del poema que recordaban a Sartre eran una mera coincidencia y no había nada intencionado en el autor dado que Sartre, prohibido en Albania, nunca había podido ser leído por Spahiu. Fue condenado como “existencialista”, lo que se equiparaba a una condena por “alta traición”. Peor suerte sufrió Kasëm Trebeshina³⁶⁴, condenado a diecisiete años de prisión por disidente, cuya publicación de su obra, por otro lado voluminosa y fecunda, solo pudo ser posible a la caída del sistema.

Por ello, ante tan particulares circunstancias, parecería imposible hablar de buenos autores albaneses en la literatura moderna del país, tan solo podríamos referirnos a libros que merecieran la pena, aislados y ubicados como un oasis en el seno de una producción plana, en donde la calidad de una obra literaria no dependería en absoluto de las cualidades de su autor sino del año de su publicación, teniendo en cuenta que ese año fuera de mayor o de menor grado de censura o aperturismo. Sin embargo, esta tesis,

³⁶³ Malind (Albania), 1945. Para Robert Elsie, en su página web, Spahiu es “uno de los poetas más fuertes, enérgicos y talentosos de la moderna Albania, una voz de la supervivencia”. Visto en la página http://www.albanianliterature.net/authors_modern1/spahiu.html [último acceso 4 de marzo de 2015]. Véase epígrafe 15.3: “Estudios sobre la obra de Kadaré”.

³⁶⁴ Berat (Albania), 1926. Gran parte de su obra fue escrita a finales de los cuarenta y primeros años cincuenta, pero no vio la luz. Al parecer envió una memoria personalmente dirigida a Enver Hoxha en la que lo acusaba de que su política cultural estaba conduciendo a la nación al desastre. Acto seguido, el autor desapareció, engullido por el sistema carcelario.

argumentada por Robert Elsie (2005a: 167), parece rebatirla la presencia de autores de talento tan importantes como Ismaíl Kadaré o Petro Marko³⁶⁵, entre otros.

La hija de Petro Marko recuerda el ambiente de pavor que se elevó en los círculos literarios en los momentos inmediatos a la purga:

“Terrible fue el silencio que siguió al setenta y tres cuando su libro *Un nombre en la encrucijada* se quedó en cartón. Fue estremecedor para mí escuchar la palabra ‘cartón’. Me imaginé los camiones que se llenaban de libros, camiones enteros que partían con los libros de papá, que iban a algún sitio lejano para quemarlos, para convertirlos en cartón o no sé en qué otra cosa. Para transformarlos o descomponerlos. Luego el libro de *Poesías escogidas* a las que también se les reservó el mismo destino” (en Ajazi, 2003).³⁶⁶

El propio Petro Marko narra las difíciles circunstancias que se presentaban ante un autor silenciado, cómo era anulado de la vida intelectual y social:

“La Liga de Escritores dejaba de existir para mí. Algunos de mis compañeros y amigos hasta trataron de darme de lado. Otros tenía miedo y evitaban el trato conmigo, no obstante vivir en la misma avenida donde está mi casa” (Marko en Ajazi, 2003).

Uno de los libros que le costó el ser represaliado a Petro Marko contenía la transcripción de unas poesías escritas en la época del rey Zog, anteriores a la revolución comunista, pertenecientes, por tanto, al antiguo régimen, y con ciertas referencias a la idea de la huida, a marchar en busca de la libertad; estas poesías que contenían unas referencias tan peligrosas fueron interpretadas por los censores como algo que Marko

³⁶⁵ Dhërmi (Albania), 1913-1991. Integrante del *Batallón Garibaldi* conformado por italianos y por treinta y seis albaneses, formaban parte de la XII Brigada Internacional durante la Guerra Civil española. Esta brigada luchó en el Cerro de los Ángeles, la Ciudad Universitaria, Boadilla del Monte, Pozuelo, Mirabueno, Majadahonda, Arganda, Morata de Tajuña y Guadalajara. Reconstituída como *Brigada Garibaldi* con la suma de los efectivos del *Batallón Dimitrov* (compuesto por griegos, búlgaros y yugoslavos), finalmente tuvo un destacado papel en la batalla del Ebro. Estas experiencias, junto a otros milicianos albaneses que luego fueron algunas de las más reconocidas figuras políticas de Albania, las refleja Marko en su obra, con título en español, *Hasta la vista* (Tirana, 1958): el régimen de Hoxha autorizó su publicación después de someterla a una feroz censura y permitir su edición mutilada. Otras de sus obras fueron prohibidas después de la purga de 1973 y no aparecieron hasta el final del sistema político dictatorial. Autor de siete novelas más, entre otras obras, destaca la surrealista *Qyteti i fundit –La última ciudad–* (Tirana, 1960), que refleja el amargo final del ejército italiano de ocupación en Albania, para muchos críticos la primera novela moderna albanesa, idea que se hace extensiva al propio Marko como uno de los padres de la prosa albanesa, sustentado en un estilo telegráfico de gran economía, pleno de una constante búsqueda de nuevas técnicas narrativas y con un tratamiento original de los temas. Increíblemente inédito en castellano.

³⁶⁶ Son declaraciones de la hija de Petro Marko para el documental de 2003, *Petro Marko, una piedra en su lugar...*, dirigido por el director albanés Namik Ajazi. Véase “Bibliografía general y de referencia”.

había escrito en aquel momento político, pero pertenecían al año 1930, si no antes. Fue acusado de haber pergeñado aquellos poemas, aquellos versos, de una forma intencionada para la ocasión. La condena, irremisiblemente, cayó sobre él.

Con el agotamiento del régimen y la muerte de su mayor valedor, Enver Hoxha, Albania no pudo superar desde el estalinismo aislacionista donde se había instalado la caída del sistema comunista y el aperturismo democrático de los países del Este. El legado del régimen de Hoxha era tan nulo como desalentador, como enumera Hermann Tertsch³⁶⁷ en su libro *La venganza de la Historia* (Madrid, 1994):

“Los omnipresentes tullidos; los ejércitos de niños con enfermedades cutáneas y deformaciones; la falta de carreteras; los desarmados autobuses sin cristales; los miserables carros de mulas y bueyes cargando bajo la lluvia y la nieve a los trabajadores al campo; las viviendas indignas incluso para animales en aldeas y ciudades; el hambre y la inexistencia de medicinas; el terror absoluto de unas gentes que en la calle ni se atrevían a mirar a los ojos al transeúnte con aspecto de extranjero; las fábricas emponzoñando regiones enteras y consumiendo la salud de los trabajadores hasta convertirlos en enfermos crónicos en unos pocos años” (1999: 55).

Introducidos de bruces en el sistema occidental, tras la desaparición del régimen comienza una oleada cultural que inevitablemente mira hacia el hasta entonces cerrado exterior. Se anteponen todo tipo de traducciones de la literatura extranjera frente a la generación de una literatura propia, donde la enorme figura de Ismaíl Kadaré parece capitalizarlo todo, y para la que será necesario que pase un tiempo de asentamiento; el bagaje que hay que dejar atrás es terrible. La obligada espera, que ya en el año 2004 parece que puede empezar a darse por superada, puesto que Ramón Sánchez Lizarralde opina que

“tal situación de *impasse*, sin embargo, parece ya superada en los últimos años. No solo se produce una notable variedad en cuanto a inclinaciones, tendencias y objetivos (...) sino que ya han aparecido individualidades perfectamente asentadas y diferenciadas, con obras de fuerte aliento” (2004: 80).

³⁶⁷ Madrid, 1958. Periodista y columnista de prensa y televisión, ha sido corresponsal político e incluso, fruto de tantos años de crónica política especializada en los países del Este de Europa, ha publicado una novela de género.

Entre las voces de nuevos novelistas y poetas, no necesariamente jóvenes sino también aquellos que habían pasado por lustros de obligado silencio, se encuentran y nombres como los de Luan Starova³⁶⁸, Zija Çela³⁶⁹, Bashkim Shehu³⁷⁰, Rexhep Qosja³⁷¹, Virion Graçi³⁷², Fatos Kongoli³⁷³, Ornela Vorpsi³⁷⁴, y en poesía Esad Mekuli³⁷⁵, Ali

³⁶⁸ Pogradec, 1941. A los dos años se instaló con su familia en Skopje, Macedonia. Ha destacado su carrera como diplomático, siendo el primer embajador de la República de Macedonia en París, ayudado por su conocimiento de la lengua y literatura francesas, de las que es filólogo. La mayor parte de su obra está escrita en albanés, pero también lo hace en macedonio. Aunque ha publicado poesía y ensayos, destaca su serie de novelas calificada como *Saga balcánica*, conformada por diez obras sobre el destino y vicisitudes de su familia a lo largo del siglo XX. Su obra ha sido traducida a una veintena de idiomas. Su novela *El tiempo de las cabras* (Skopje, 1993), ha sido publicada en España por Libros del Asteroide, con traducción de Ramón Sánchez Lizarralde.

³⁶⁹ Shkodra, 1946. Alternó sus tareas de ensayista con los de editor –con el aperturismo, y como director de la editorial Cartas, abordó la publicación de una novela de Ismaíl Kadaré prohibida hasta el momento, *El monstruo*–. Después, dio el salto a la novela con notable éxito en Albania y gran aparato crítico. Hay quién piensa que es el novelista más importante del país, después de Kadaré. Pese a semejante carta de presentación, o tamaño referencia, esta inédito e ignorado en España.

³⁷⁰ Véase nota 75 de “Aspectos teóricos y metodológicos”.

³⁷¹ Véase nota 348.

³⁷² Gjirokastër, 1968. Novelista, con varias novelas publicadas y con traducciones al francés.

³⁷³ Elbasan, 1944. Es el *otro* gran escritor de la literatura albanesa actual, junto a Ismaíl Kadaré. Convertido en matemático durante los años de la relación chino-albanesa, Kongoli decidió no publicar ninguna de sus novelas importantes durante la dictadura de Hoxha, dedicado a una carrera apolítica y oscura como matemático, y fue a la caída del sistema cuando empezó a destacar su obra. La primera de sus novelas importantes, *Una nulidad de hombre* (Tirana, 1992), es una denuncia y a la par un reflejo de la época de la dictadura de Hoxha, puesta en perspectiva desde un ambiente claustrofóbico. Su éxito radicó en que los lectores se identificaban de inmediato con el monólogo desesperado y agotado del protagonista. Sus obras giran en torno a protagonistas que se reflejan como perdedores, extraviados y desarraigados, con los nuevos personajes de la Albania post comunista y aplastados por la carga que arrastran del pasado. Así, en *La vida en una caja de cerillas* (Tirana, 2009), el protagonista, asediado por el homicidio involuntario de una gitana, y con ciertos recursos de novela negra, rememora el pasado de su juventud inmerso en la dictadura, y reflexiona sobre los nuevos tiempos capitalistas que han llegado al país, y la descomposición de la sociedad y los valores del mismo. Kongoli ha sido exitosamente traducido, además de cinco novelas suyas vertidas al español, conoce traducciones también al eslovaco, francés, alemán, italiano, inglés...

³⁷⁴ Tirana, 1968. Además de escritora es video-artista, fotógrafa y pintora. Tras una estancia en Milán, se radica en París desde 1997. Su novela *El país donde nadie muere* (Arlés, 2004) fue escrita originalmente en italiano, pero editada en Francia y traducida al español y el alemán, lo que define muy bien el carácter cosmopolita y el conglomerado cultural que aparece en sus textos. Después ha continuado publicando varias obras, siempre haciendo gala de un cosmopolitismo que se niega a extraviar sus raíces balcánicas, aunque eso signifique transportar un bagaje trágico, como refleja en su novela *La mano che no mordí* (Turín, 2007), traducida al español como *Puro veneno* (Lumen, 2008).

³⁷⁵ Plav (actualmente, Montenegro), 1916-Pristina –Kosovo–, 1996. Está considerado como el padre de la poesía albanesa en Yugoslavia, también por su faceta de traductor de la literatura albanesa al serbio.

Podrimja³⁷⁶, Xhevdet Bajraj³⁷⁷, Luljeta Lleshanaku³⁷⁸, Ilir Belliu³⁷⁹, Mimoza Ahmeti³⁸⁰, Gentian Çoçoli³⁸¹, Agron Tufa³⁸² y Ervin Hativi³⁸³.

8. CLASIFICACIÓN DE LA OBRA NARRATIVA DE ISMAÏL KADARÉ

³⁷⁶ Gjakova (actualmente Kosovo), 1942-Marsella, 2012. Poseyó una sólida carrera como poeta con más de una veintena de poemarios, y fue reconocido por muchos como el más válido representante de la poesía albanesa en Kosovo, siendo el poeta kosovar con mayor proyección y reputación internacional. Simbolista y alegórico, trabajó la rima y el metro. Falleció en extrañas circunstancias, después de pasar varios días sin dar señales de vida tras haber asistido a un festival de poesía en Marsella –el *Voix de la Meditarrenée*, en donde debía de dar una conferencia–. Su cuerpo fue encontrado en la zona boscosa de Lodeve, al parece sin signos de violencia (noticia dada por Channel24, del 23 de julio de 2012, “Poet found dead in France” en <http://www.channel24.co.za/News/International/Poet-found-dead-in-France-20120722>).

³⁷⁷ Panorc (actualmente Kosovo), 1960. Poeta radicado en México gracias al parlamento Internacional de Escritores que le ofreció refugio a causa del conflicto bélico en la zona de Kosovo. Entre sus poemarios destacan *Ruego albanés*, traducido al español por Ramón Sánchez Lizarralde y publicado en 2000 por Acrómos Producciones, en México. Además, *El tamaño del dolor*, donde trata los temas del horror y de la muerte de la guerra, en una versión vertida al español en colaboración con Pedro Reygadas (1958) y coeditada por la Universidad Autónoma de la Ciudad de México y la editorial Era en 2005. Se ha mostrado especialmente activo en el ámbito hispanoamericano.

³⁷⁸ Elbasan, 1968. Es una poeta autora de cuatro libros. Una recopilación de su obra titulada *Fresco* (Nueva York, 2002) ha sido editada en inglés y en donde, como representante de una generación completamente nueva, evita referencias al oscuro y traumático pasado de su país desde conclusiones simplistas o sociales, aspecto con el que cargan la mayoría de los escritores albaneses. También ha sido traducida al polaco, alemán y esperanto, entre otros idiomas.

³⁷⁹ Korça, 1970-Tirana, 2002. De infancia pobre, se dedicó a la venta ambulante. Su obra, de corte vanguardista, y su reconocimiento está empezando a llegar de forma póstuma, reivindicado por poetas como Agron Tufa. Al parecer dejó numerosos manuscritos aún inéditos. Publicó un único poemario en vida, en el año 1992. En el año 2005 apareció una primera recopilación de sus poesías. Falleció en extrañas circunstancias.

³⁸⁰ Kruja (Albania), 1963. Después de dos volúmenes de poesía en los años ochenta, fue *Delirium* (Tirana, 1994), su tercer libro de poesía, el poemario que llamó la atención del público. El libro está publicado en España por la Diputación General de Málaga a través de su Centro de Ediciones en traducción de Ramón Sánchez Lizarralde y llevada a cabo en el 2002. La poeta “constituye un desentrañamiento, entre la rebelión y la afirmación de la individualidad, de un periodo vital plagado tanto de obstáculos como de descubrimientos, por medio de un verbo vigoroso y desafiante, revelador además de una singular personalidad femenina” (Lizarralde en Ahmeti, 2004: paratexto). También hay una selección de sus poemas en la revista *Vasos Comunicantes*, “Poesía. Al este: poemas de Mimoza Ahmeti”, nº 26, otoño de 2003, pp-66-70, traducidos por Sánchez Lizarralde.

³⁸¹ Gjirokastër, 1972. Ha publicado hasta el momento tres poemarios. Una muestra de sus poemas ha sido traducida al español por Ramón Sánchez Lizarralde en el libro *La prueba de la tierra*, una recopilación de jóvenes voces albanesas en las que, además, figuran Agron Tufa y Ervin Hativi. La recopilación la realizó la Diputación General de Málaga, a través de su Centro de Ediciones, en el año 2004.

³⁸² Suhadoll (Albania), 1967. Periodista, redactor y crítico literario, editor de revistas culturales, profesor de literatura en la Universidad de Tirana, además es poeta y también novelista, y destaca en su faceta como traductor de numerosos escritores clásicos rusos del siglo XX.

³⁸³ Tirana (Albania), 1974. Junto a Çoçoli, Tufa y Beliu, es una de las jóvenes voces que irrumpen en el panorama albanés de los primeros años de los noventa, centrándose en la poesía y agrupados en torno a la revista “E për-7-shme”. No son los principios estéticos los que agrupan a esta generación, sino una actitud “experimentalista y activista y una peculiar tensión entre la herencia recibida y la propuesta modernista. Siempre polémicos y excéntricos, si bien cada cual sigue su camino, seguirán vinculados en la revista Aleph y hasta publicarán juntos colecciones de poemas. Cada cual a su modo y en su singularidad, los tres contribuyen a ampliar, actualizándolos, los paradigmas poéticos de la lengua albanesa” (Lizarralde en Tufa, A. et al., 2004: paratexto de contraportada).

Una vez repasada la trayectoria bio-bibliográfica de Ismaíl Kadaré y analizada la historia de la literatura de su país, las circunstancias peculiares y particulares, tanto políticas como sociales, en las que se enmarca, así como las tradiciones y corrientes en las que puede encuadrarse su producción, nace una urgente necesidad: la ordenación de su obra ante la ausencia de clasificaciones sobre las que poder apoyarme.

Esta clasificación servirá, además, como una manera de introducirme en el estudio posterior, que a continuación desarrollaré en los puntos décimos y undécimos de la presente tesis doctoral, de aspectos determinantes en la novelística del autor, pudiendo atender a sus obras en función al tema y espacios tratados.

Tras la lectura de todas las novelas que del autor se han publicado en español, propongo dos tipos de clasificaciones que aclaren y ordenen la producción del escritor. La primera, determinante, es en función a los temas que trata en sus narraciones. La segunda, complementaria, la he elaborado en función a los espacios en donde transcurren dichos temas.

Entiendo la posible limitación que se deriva de la restricción a catalogar únicamente la obra vertida al español, pero hay que tener en cuenta dos aspectos: en primer lugar, que afortunadamente, y pese a ser un autor minoritario en nuestro país, la obra traducida no es escasa; la clasificación contempla cuarenta y tres obras, quedando excluidas un ensayo, un libro de diarios, un libro de entrevistas, una antología poética y una conferencia. Esto suma un total de cuarenta y ocho publicaciones en español para una obra cuya ordenación en albanés se presenta caótica y, sopesando todos los problemas que presenta de recuento y recopilación, se aproxima al número de setenta y tres obras – contando narrativa, poesía, ensayo e incluso teatro– siempre *grosso modo* y ofreciendo estos datos de forma informativa para poder presentar una idea representativa de que la edición de Kadaré en español no es, ni mucho menos, escasa; en la cantidad de obra traducida ha radicado uno de los motivos que me animó para afrontar mi estudio. El material estaba ahí, pero todavía nadie se había decidido a desentrañarlo.

En segundo lugar hay que señalar la circunstancia de que, ante un panorama crítico en donde la clasificación ni tan siquiera existe en otros idiomas, puedo considerarla –esta y las demás clasificaciones que propongo en el cuerpo de la tesis– como un primer paso de referencia para emprender catalogaciones mayores o diferentes.

Los años entre paréntesis que aparecen junto a las obras, se corresponden con los años de publicación de la primera edición original en albanés, tal y como los fijo en el

apéndice, salvo para *El accidente*, que se corresponde con su primera edición en francés, dado que apareció en París dos años antes que en Albania.

CLASIFICACIÓN TEMÁTICA

1. Novelas de la guerra

El año negro (1986)

2. Novelas de la guerra con trasfondo de la Segunda Guerra Mundial

El general del ejército muerto (1963)

Crónica de piedra (1971)

La provocación (1972) –novela corta–

Noviembre de una capital (1975)

3. Novelas de la guerra con trasfondo del Imperio Otomano

El cerco –La ciudadela o, también, Los tambores de la lluvia– (1970)

4. Novelas y relatos sobre el tema del estado –*tiranía, totalitarismo y poder estatal*–.

En tierra desconocida (1953) –novela corta–³⁸⁴

Días de juerga (1963) –novela corta–

El monstruo (1965)

El gran invierno (1973)

El ocaso de los dioses de la estepa (1978)

El desprecio (1984) –novela corta–

El cortejo nupcial helado en la nieve (1986)

La noche de la Esfinge (1986) –relato–

El concierto (1988)

El expediente H. (1990)

La pirámide (1993)

Spiritus (1996)

El vuelo de la cigüeña (1999) –novela corta–

La muerte de una mujer rusa (1999) –relato–

³⁸⁴ Es necesario hacer un par de salvedades a este texto: aunque no he podido establecer una edición anterior a la de 2013, aparece dentro de una recopilación de relatos y textos cortos publicada en Albania. La fecha de redacción es del 8 de octubre 1953, tal y como lo data su autor al final del texto (Kadaré, 2014b: 205), de ahí que me parecía incongruente ubicar este, su primer texto, en un lugar mucho más tardío de la lista en función de la fecha de publicación (realmente, el último, lo que no tendría ningún sentido). Tanto, que para Kadaré, *En tierra desconocida* es “primer mojón kilométrico a partir del cual comenzaría la verdadera creación” (Kadaré citado en 2014b: 10, según nota de la traductora María de Rocas), con mayor motivo, pues, si cabe. En segundo lugar, a pesar de su brevedad, lo que haría pensar en un cuento, o en el inicio de una novela incompleta, el propio autor se refiere a él en recientes entrevistas que celebran la recuperación del texto como una novela, por lo que me decido a catalogarlo con ese término de *novela corta*.

El jinete con halcón (2001) –novela corta–

Frente al espejo de una mujer (2001) –libro de novelas cortas–

La Historia de la Liga albanesa de Escritores frente al espejo de una mujer (2001)
–novela corta–

Vida, representación y muerte de Lul Mazreku (2002)

El sucesor (2003)

La hija de Agamenón (2003)

La lectura de Hamlet (2004) –relato–

Conversación sobre brillantes en una tarde de diciembre (2008) –relato–

Réquiem por Linda B. (2009)

La provocación y otros relatos (2013) –libro de novelas cortas y relatos–

5. Novelas sobre el tema del estado –*tiranía, totalitarismo y poder estatal*–, con trasfondo del Imperio Otomano:

El Nicho de la vergüenza (1980)

El Palacio de los sueños (1981)

El firmán de la ceguera (1991)

El informe secreto (2008) –novela corta–

6. Novelas sobre el tema del estado y la guerra –*tiranía, totalitarismo y poder estatal*– con trasfondo de la Segunda Guerra Mundial:

La cena equivocada (2008)

7. Novelas de las leyendas de la tierra, que reflejan ritos, mitos, supersticiones, dinastías y tradiciones del pueblo albanés, milenarias y arraigadas.

La stirpe de los Hankoni (1977) –novela corta–

El puente de los tres arcos (1978)

Abril quebrado (1978)

El viaje nupcial o, también, ¿Quién trajo a Doruntina? (1978)

Tres cantos fúnebres por Kosovo (1998)

Cuestión de locura (2005) –novela corta–³⁸⁵

³⁸⁵ Se trata de la novela corta, no del volumen de cuatro *nouvelles* publicado en España con ese nombre y que, por su disparidad, no puede clasificarse globalmente (aparecen las cuatro novelas breves cada una colocadas en su pertinente clasificación). Otros dos volúmenes recopilatorios, *Frente al espejo de una mujer* y *La provocación* sí que mantienen una unidad temática entre sus textos independientes, lo que me permite clasificar al volumen bajo un mismo epígrafe temático, aparte de que lo haga, también, con las novelas breves que los componen.

8. Novelas de las leyendas de la tierra y sobre el tema del estado, que reflejan mitos, supersticiones, dinastías y tradiciones del pueblo albanés, milenarias y arraigadas y tiranía, totalitarismo y poder estatal.

Frías flores de marzo (2000)

El accidente (2008)

CLASIFICACIÓN ESPACIAL

1. Albanesas

En tierra desconocida (1953) –novela corta–

El general del ejército muerto (1963)

Días de juerga (1963) –novela corta–

El monstruo (1965)

El cerco –La ciudadela o, también, Los tambores de la lluvia- (1970)

Crónica de piedra (1971)

La provocación (1972) –novela corta–

Noviembre de una capital (1975)

La estirpe de los Hankoni (1977) –novela corta–

El puente de los tres arcos (1978)

Abril quebrado (1978)

El viaje nupcial o ¿quién trajo a Doruntina? (1978)

El desprecio (1984) –novela corta–

El año negro (1986)

El expediente H. (1990)

Spiritus (1996)

El vuelo de la cigüeña (1999) –novela corta–

La muerte de una mujer rusa (1999) –relato–

Frías flores de marzo (2000)

El jinete con halcón (2001) –novela corta–

Frente al espejo de una mujer (2001) –libro de novelas cortas–

La Historia de la Liga albanesa de Escritores frente al espejo de una mujer (2001)
–novela corta–
Vida, representación y muerte de Lul Mazreku (2002)
El sucesor (2003)
La hija de Agamenón (2003)
La lectura de Hamlet (2004) –relato–
Cuestión de locura (2005) –novela corta–
La cena equivocada (2008)
Réquiem por Linda B. (2009)

2. Otomanas

El Nicho de la vergüenza (1978)
El Palacio de los sueños (1981) –espacio albano/otomano–
El firmán de la ceguera (1991)
El informe secreto (2008) –novela corta–, espacio albano/otomano.

3. Otros espacios

El gran invierno (1973) –espacio albano/soviético, Moscú–.
El ocaso de los dioses de la estepa (1978) –espacio soviético, Moscú–.
El cortejo nupcial helado en la nieve (1986) –espacio yugoslavo, Pristina, Kosovo–.
La noche de la Esfinge (1986) –Egipto, Tebas–.³⁸⁶
El concierto (1988) –espacio albano/chino–.
La pirámide (1993) –Egipto–.
Tres cantos fúnebres por Kosovo (1998) –espacio albanés, Kosovo, Centroeuropeo–.
Conversación sobre brillantes en una tarde de diciembre (2008) –relato–, Francia/París
El accidente (2008) –espacio europeo–.

³⁸⁶ Aunque en el breve texto no hay una sola referencia al espacio en el cual se desarrolla, el discurso, una especie de monólogo interior de la Esfinge, me inclina a suponer que se lleva a cabo en el lugar original que lo situaría la *lógica mitológica*, es decir, en las afueras de Tebas, en lo alto de alguna de sus colinas, desde donde se dedicaba a atormentar a los caminantes.

PARTE III

LA “GRAN ESTRATAGEMA” Y LOS REFLEJOS LITERARIOS DEL TOTALITARISMO

“Cuando no conseguían ocultar alguna verdad –la práctica de los fusilamientos, los campos de concentración, las hambrunas provocadas– los verdugos se las ingenieron para justificar los hechos maquillándolos groseramente. Después de haber reivindicado el terror, lo erigieron en figura alegórica de la Revolución: ‘cuando se corta madera, saltan astillas’, ‘no se puede hacer tortilla sin cascar los huevos’ (...) Lo peor fue alcanzado sin duda con la perversión del lenguaje. Mediante la magia del vocabulario, el sistema concentracionario se convirtió en una obra de reeducación, y los verdugos de los educadores fueron dedicados a transformar a los hombres de la antigua sociedad en ‘hombres nuevos’ (...) En China, el recluso de un campo de concentración es denominado ‘estudiante’: debe estudiar el pensamiento justo del partido y reformar su propio pensamiento defectuoso”.

En *El Libro Negro del comunismo: Crímenes, terror y represión*, prefacio de Stéphane Courtois: “Los crímenes del comunismo”, trad. César Vidal, p. 34.

9. ESTABLECIMIENTO DEL CORPUS

9.1-Corpus utilizado en el trabajo

Después de tener en cuenta los puntos anteriormente tratados, la clasificación temática y por espacios de la obra, sumado todo ello a la lectura de la obra completa de Kadaré publicada en español (incluyendo ensayos, poesía, conferencias, libros de diarios, novelas cortas y relatos breves), he concluido los textos que forman parte de mi estudio y he establecido el corpus a tratar en la presente tesis doctoral.

De esta manera, las veintiséis obras que conforman el corpus de la tesis son aquellas cuyo análisis demuestra la relación de la literatura de Kadaré en oposición y crítica con el Estado Totalitario.

Son las siguientes, ordenadas de manera cronológica según su primera publicación en albanés:

- Días de juerga (1963) –novela corta–
- El monstruo (1965)
- El gran invierno (1973)
- El ocaso de los dioses de la estepa (1978)
- El Nicho de la vergüenza (1980)
- El Palacio de los sueños (1981)
- El desprecio (1984)
- El cortejo nupcial helado en la nieve (1986)
- La noche de la Esfinge (1986) –relato–
- El concierto (1988)
- El expediente H. (1990)
- El firmán de la ceguera (1991)
- La pirámide (1993)
- Spiritus (1996)
- El vuelo de la cigüeña (1999) –novela corta–
- Frías flores de marzo (2000)
- El jinete con halcón (2001) –novela corta–

- Frente al espejo de una mujer (2001) –colección de tres novelas cortas–³⁸⁷
- La Historia de la Liga albanesa de escritores frente al espejo de una mujer (2001) –novela corta–
- Vida, representación y muerte de Lul Mazreku (2002)
- El sucesor (2003)
- La hija de Agamenón (2003)
- El accidente (2008)
- La cena equivocada (2008)
- El informe secreto (2008) –novela corta–
- Réquiem por Linda B. (2009)

9.2-Ediciones canónicas en español

En el año 1993, la editorial francesa Fayard acometió la tarea de publicar la obra completa de Ismaíl Kadaré, presentando lo que serían las versiones definitivas de sus textos, así como la recopilación de sus obras todavía inéditas, rescatadas de la amputación, variación o prohibición sufridas por la censura del régimen de Hoxha. La obra de Kadaré ha sufrido una alteración continuada en función de los momentos políticos vividos por el autor, que sabía muy bien lo que era conveniente eliminar de una edición para, según los vientos políticos del instante, poder añadirlo o retocarlo, en la siguiente tirada.

Como asegura su traductor al español, Ramón Sánchez Lizarralde, en una nota previa a la edición de *El Nicho de la vergüenza* para la editorial Alianza:

“En la mayoría de los casos se trata de enmiendas y arreglos de carácter estrictamente estilístico; en algunos se llega a la reconstrucción de ciertos personajes y de pasajes con los que Kadaré no estaba enteramente satisfecho; y en otras ocasiones, por fin, las transformaciones consisten, de un lado, en devolver a los textos su primitiva redacción, alterada por el autor por motivaciones debidas a la censura o a la conveniencia política con el fin de lograr la supervivencia de

³⁸⁷ Por la unidad temática que representan las tres *nouvelles* que componen el volumen *Frente al espejo de una mujer*, he decidido incluirlo en el corpus independientemente de que las tres obras aparezcan también por separado. A efectos de análisis, un asunto sería poder analizar esas novelas cortas por separado, y otro el efecto y la intención que las tres persiguen juntas. No ocurre así con las otras dos colecciones de narraciones breves, de las que solo he podido emplear algunos de los textos y por tanto no he incluido el tomo en el que venían albergadas en su totalidad, como es lógico.

la obra después de haber sido ésta criticada, y de otro en prescindir de elementos que tenían desde el comienzo por principal objeto hacerla publicable bajo las condiciones del régimen de entonces” (Sánchez Lizarralde en Kadaré, 2001e: 7-9).

La decisión de Alianza Editorial de acometer la publicación de una parte de la obra del albanés, permitió a Sánchez Lizarralde llevar a cabo su particular proceso depurador de las versiones españolas, cotejando los textos definitivos de Kadaré con las primitivas traducciones españolas y poder así,

“actualizar los textos de sus novelas, aparecidas en España y en castellano a partir de la década de los ochenta con arreglo a las versiones entonces disponibles, y de fijarlas de acuerdo con su definitiva redacción” (8).

Teniendo en cuenta lo anterior, las ediciones que he elegido para los textos del corpus de la tesis, son las que considero más completas de cada novela en español, y no siempre será en su versión más moderna, ya que, en algún caso, leídas y cotejadas ambas versiones, me han resultan mejores las primeras que alguna que otra posterior, como ocurre en el caso de *El ocaso de los dioses de la estepa*, donde prefiero la publicación de Anaya & Mario Muchnik del año 1991, a la de Alianza Editorial perteneciente al año 2009, o en el caso de *El Nicho de la vergüenza*, que he optado por la de Alianza Editorial de 2001 en detrimento de la llevada a cabo por la misma editorial en 2009. Igualmente, de entre las numerosas ediciones de *El Palacio de los sueños*, sigue siendo insuperable la de la editorial Cátedra, 1999.

He denominado a esta selección como *canónica* porque persigo el objeto de crear aquí un canon de las mejores obras, elegidas entre las variantes vertidas al castellano, a su vez dentro de aquellas novelas que pertenecen al corpus de mi estudio, es decir, las que desarrollan el concepto de Estado totalitario y totalitarismo en la narrativa de Kadaré, así como su denuncia.

Para *Días de juerga* –novela corta–:

(2008) *Cuestión de locura*, trad. Ramón Sánchez Lizarralde, Madrid, Alianza. Colección *Alianza Literaria*, nº 216.

Para *El monstruo*:

(1995a) *El monstruo*, trad. Ramón Sánchez Lizarralde, Madrid, Anaya & Mario Muchnik. Colección *Analectas*.

Para *El gran invierno*:

(1991a) *El gran invierno*, trad. Jesús Hernández Carrascosa, Madrid, Vanguardia Obrera. Colección *Narrativa*.

Para *El ocaso de los dioses de la estepa*:

(1991b) *El ocaso de los dioses de la estepa*, trad. Ramón Sánchez Lizarralde, Madrid, Anaya & Mario Muchnik. Colección *Analectas*.

Para *El Nicho de la vergüenza*:

(2001e) *El Nicho de la vergüenza*, trad. Ramón Sánchez Lizarralde, Madrid, Alianza. Colección *El libro de bolsillo. Biblioteca de autor*, nº 0721.

Para *El Palacio de los sueños*:

(1999a) *El Palacio de los sueños*, trad., ed. y notas Ramón Sánchez Lizarralde, Madrid, Cátedra. Colección *Letras Universales*, nº 287.

Para *El desprecio* –novela corta–:

(2008) *Cuestión de locura*, trad. Ramón Sánchez Lizarralde, Madrid, Alianza. Colección *Alianza Literaria*, nº 216.

Para *El cortejo nupcial helado en la nieve*:

(2001c) *El cortejo nupcial helado en la nieve*, trad. Ramón Sánchez Lizarralde, Madrid, Alianza. Colección *Alianza Literaria*, nº 51.

Para *El concierto*:

(1992) *El concierto*, trad. Ramón Sánchez Lizarralde, Madrid, Anaya & Mario Muchnik.

Para *El expediente H.*:

(2001d) *El expediente H.*, trad. Ramón Sánchez Lizarralde, Madrid, Alianza. Colección El libro de bolsillo. Biblioteca de autor, nº 0720.

Para *El firmán de la ceguera*:

(1994a) *El firmán de la ceguera*, trad. Ramón Sánchez Lizarralde, Madrid, Anaya & Mario Muchnik. Colección *Analectas*.

Para *La pirámide*:

(1994c) *La pirámide*, trad. Ramón Sánchez Lizarralde, Madrid, Anaya & Mario Muchnik. Colección *Analectas*.

Para *Spiritus*:

(2004b) *Spiritus*, trad. Ramón Sánchez Lizarralde, Madrid, Alianza. Colección El libro de bolsillo. Biblioteca de autor, nº 0725.

Para *El vuelo de la cigüeña* –novela corta–:

(2002) *Frente al espejo de una mujer*, trad. Ramón Sánchez Lizarralde, Madrid, Alianza. Colección *Alianza Literaria*, nº 81.

Para *Frías flores de marzo*:

(2001f) *Frías flores de marzo*, trad. Ramón Sánchez Lizarralde, Madrid, Alianza. Colección *Alianza Literaria*, nº 60.

Para *El jinete con halcón* –novela corta–:

(2002) *Frente al espejo de una mujer*, trad. Ramón Sánchez Lizarralde, Madrid, Alianza. Colección *Alianza Literaria*, nº 81.

Para *Frente al espejo de una mujer* –recopilación de tres novelas cortas–:

(2002) *Frente al espejo de una mujer*, trad. Ramón Sánchez Lizarralde, Madrid, Alianza. Colección *Alianza Literaria*, nº 81.

Para *La Historia de la Liga albanesa de escritores frente al espejo de una mujer* –novela corta–:

(2002) *Frente al espejo de una mujer*, trad. Ramón Sánchez Lizarralde, Madrid, Alianza. Colección *Alianza Literaria*, nº 81.

Para *La noche de la Esfinge*:

(2004b) *La noche de la Esfinge*, trad. Ramón Sánchez Lizarralde, en *Cuadernos del Ateneo*, nº 16, pp. 82-83.

Para *Vida, representación y muerte de Lul Mazreku*:

(2005b) *Vida, representación y muerte de Lul Mazreku*, trad. Ramón Sánchez Lizarralde, Madrid, Alianza. Colección *Alianza Literaria*, nº 130.

Para *El sucesor*:

(2007c) *La hija de Agamenón. El sucesor*, trad. Ramón Sánchez Lizarralde, Madrid, Alianza. Colección *Alianza Literaria*, nº 173.

Para *La hija de Agamenón*:

(2007c) *La hija de Agamenón. El sucesor*, trad. Ramón Sánchez Lizarralde, Madrid, Alianza. Colección *Alianza Literaria*, nº 173.

Para *El accidente*:

(2009) *El accidente*, trad. Ramón Sánchez Lizarralde y María Rocés, Madrid, Alianza. Colección *Alianza Literaria*, nº 245.

Para *La cena equivocada*:

(2011a) *La cena equivocada*, trad. Ramón Sánchez Lizarralde, Madrid, Alianza. Colección *Alianza Literaria*, nº 308.

Para *El informe secreto* –novela corta–:

(2014b) *La provocación y otros relatos*, trad. Traducción de albanés María Rocés González. Madrid, Alianza. Colección *Alianza Literaria*, nº 459.

Para *Réquiem por Linda B.*:

(2012b) *Réquiem por Linda B.*, trad. Ramón Sánchez Lizarralde y María Roces González, Madrid, Alianza. Colección Alianza Literaria, nº 348.

10-LA GRAN ESTRATAGEMA

“Él, incluso durmiendo, y os tiene a todos en sus manos. Vosotros, todos despiertos, y no conseguís enteraros de nada”.

Ismaíl Kadaré: *El Sucesor*, p. 236.

10.1-La elaboración de la Gran Estratagama

“¿Crees que dentro del laberinto había de verdad un monstruo? ¡Ja, ja, ja! Ridículo. Yo soy ingeniero y a mí no me la dan con el minotauro. No ha existido ningún minotauro. El Laberinto era un edificio en cuyo interior se había instalado un horno para fundir cobre. El horno era secreto porque la fundición de cobre era en aquella época como hoy el secreto atómico. Quién entraba allí no volvía a salir. Se le ha tragado el minotauro, decían. Eso es lo que pasaba”.

Ismaíl Kadaré: *El gran invierno*, p. 546.

Afirma Tal Levy en su tesis sobre Kadaré,

“no existe mejor forma de dominación que el misterio de lo ignoto, que por ello genera temor, y frente al temor nada mejor –o peor– que guarecerse bajo el silencio no fecundo, sepulcral” (2007: 104),

y trae a colación unas reflexiones de Hanna Arendt:

“El poder auténtico comienza donde empieza el secreto (...) cuanto más conspicuo es el poder del totalitarismo, más secretos se tornan sus verdaderos objetivos” (Arendt citada en Levy, 2007: 105).³⁸⁸

Porque las obras de Kadaré, repletas de interrogantes y enigmas, lejos, muchas veces (como en el caso de *El sucesor* o en *El accidente*, en *La cena equivocada* y en *Réquiem por Linda B.*) de aportar luz sobre los misterios, se embrollan más, donde la multiplicidad de planos de las historias se superponen unos con otras hasta permitir diferentes soluciones a los enigmas planteados, esto quiere decir, que *realmente* no se

³⁸⁸ El texto pertenece a Hannah Arendt: (1974) *Los orígenes del totalitarismo*, versión española de Guillermo Solana, Madrid, Taurus, pp. 495-496.

ofrece una solución, generando sobre el enigma inicial otros que se acaballan o se mezclan en capas.

Como asegura Tal Levy, en su tesis sobre Kadaré construida en derredor de toda una teoría sobre el enigma y el misterio:³⁸⁹

“las creaciones del autor balcánico están llenas de interrogantes, a las que le siguen no pocas conjeturas, al mejor estilo de la novela de misterio. Utiliza procedimientos de la novela policiaca, pero en lugar de develar un misterio, de dar una respuesta, formula más y más preguntas” (2007: 105).

En este sentido, quizás sea su novela *Spiritus* el mejor ejemplo de este complicado proceso narrativo, en donde el autor, bajo la intención de aclarar un aspecto oscuro que se ha dado durante la vida del régimen, ya sea un incidente acaecido en la vida cotidiana o en la alta política, un acontecimiento nimio o un suceso que atañe e importa a millones de personas, en lugar de arrojar luz sobre él, acaba echando mucha más tierra y oscuridad sobre el asunto.

El secreto es el pilar fundamental del régimen totalitario, en clara confrontación con la idea que mantenían los ciudadanos sobre lo que podría traer el comunismo. En *Noviembre de una capital*, una vez derrotados los alemanes, y con los restos de la batalla por Tirana todavía humeantes, se inicia una purga de burgueses e “indeseables” para el nuevo régimen. Entonces, muchos partisanos descubren que el Partido llevaba un tiempo reuniéndose en secreto, a lo que uno de ellos responde airado:

“¿Aún no te has enterado de que los secretos se han acabado para siempre? (...) De ahora en adelante todo se hará a las claras. ¡Era la burguesía la que tenía secretos!” (2011b: 215).

Sin embargo, la era de los secretos, las ocultaciones, de los misterios encofrados en archivos, acababa de empezar. Porque si algo sirve al régimen es la ocultación, el misterio que puede ser interpretado por la gente de diferentes formas, la mayoría desacertadas y, en ese proceso de desinformación, el vencedor es el Estado, que sale reforzado. En *El concierto*, el propio Mao

³⁸⁹ Nótese que, no en vano, se titula *Ismail Kadaré: Un misterio entramado*.

“estaba de hecho convencido de que para un jefe de Estado las mejores acciones son aquellas que resultan incomprensibles no ya para los demás sino incluso para él mismo. Ofrecían una infinidad de posibles interpretaciones. Siempre habría personas que dedujeran un significado especial de este o aquel comportamiento enigmático, igual que quienes se opusieran a dicha explicación para sustituirla por una nueva” (1992: 33).

De ahí que una de las características de los regímenes comunistas sean sus comportamientos absurdos, inesperados y hasta kafkianos, en donde lo imprevisto, el disparate, y el sinsentido se acoplen en el día a día habitual hasta tomar carta de algo rutinario.

10.1.1-*La quiebra del horizonte de expectativas*

Obviamente, esta técnica, o táctica kadariana, provoca unos determinados efectos en el lector –el receptor de las obras– cuando se enfrenta, lee o finaliza su interacción con la novela. A este respecto, cuando en el año 1967 el teórico Hans Robert Jauss pronunció su conferencia en la Universidad de Constanza titulada “La historia literaria como desafío a la crítica literaria”, lo que fundamentalmente hizo fue buscar “una rehabilitación del lector” (Acosta, 1989: 16). Esto significa que, desde ese momento, ninguna obra literaria será ya tal, ni gozará de esa condición, hasta que haya alcanzado o llegado a su lector. Es un aspecto crucial: el lector debe conformarse como una parte activa con respecto al texto, y el acto de lectura completa ese mismo texto, que ha permanecido abierto hasta que no ha sido leído.

Sin las teorías de la recepción, sin esta *Estética de la recepción*, el aproximamiento a la narrativa de Kadaré quedará coja, puesto que entiendo como uno de los soportes del entramado que fundamenta su obra el efecto que la novela alcanza más allá, es decir, los *impactos* que causa en sus lectores, y que han sido condicionados por su estructura y armazón. Como afirma Luis Acosta Gómez:

“La cualidad del texto es de naturaleza tal que incluye no solo una posibilidad de sentido; los signos de que está formado pueden ser interpretados y entendidos de múltiples maneras; de ellas el lector se decide, por lo general, solamente por una. Es de este modo como han de entenderse los denominados espacios vacíos que forman parte de la constitución de un texto y que han de ser llenados por la actividad del receptor,

hasta el punto de que diferentes receptores pueden llenarlos de maneras igualmente distintas” (1989: 22).

Puedo encontrar una gran paradoja en las obras de Kadaré: si entendemos que un texto es, en parte, la respuesta al *horizonte de expectativas* que se ha formado en el lector, Kadaré suele *fracasar* en muchas ocasiones a la hora de satisfacer las expectativas del lector que se ha enfrentado a su lectura, dado que ni le aclara los misterios planteados en el texto, ni le otorga finales a los que haya podido anticiparse, ni siquiera le cierra alguna de las puertas a las narraciones planteadas; con Kadaré, el lector concluye el libro con la sensación de no haber podido resolver casi ninguna de las incógnitas que le planteó el texto, tanto narrativas como argumentales. Si el proceso de lectura debe ser un mecanismo mediante el cual el lector se apropia del texto, nada hay más alejado de esa sensación de *apropiación* o de *propiedad* en un lector de Kadaré, que siente un sensible nivel de fracaso en la decodificación que, de otra manera, lo haría comprensible y suyo.

Luis Acosta, interpretando las teorías y presupuestos de Jauss, reflexiona:

“Cuando un lector acomete la acción de la lectura de una obra, se encuentra en posesión de un conocimiento previo sobre la realidad genérica a que esa obra pertenece. La obra está dotada de una serie de símbolos y señales, en gran parte identificables por el hecho de pertenecer al *horizonte de expectativas* en que se mueve el lector. En el proceso de identificación de ese horizonte pueden ocurrir dos cosas: o bien que las señales necesarias para la identificación aparezcan de una manera clara, lo cual constituiría el caso óptimo, o bien que esas señales falten o no se muestren con transparencia” (1989: 129-130).

Si nos detenemos en el párrafo anterior se encuentran algunas claves determinantes: un lector inicia su actuación de lectura con un “conocimiento previo” del género “a que esa obra pertenece”. En esta tesis he tratado de enmarcar la obra de Kadaré en el seno de una tradición de la literatura albanesa, insertada en unas determinadas querencias genéricas, en unos rasgos que la pueden hacer común y fiel al legado y a la evolución correspondiente a lo que otros escritores han escrito anteriormente, e incrustada en la realidad sociopolítica del tiempo en el que se escribe, es decir, respondiendo a una suerte de exigencias y demandas que la hacen propia de ese momento y no de ningún otro, permitiendo, todo ello, insertar el trabajo ante el que se encuentra el lector en un marco de referencia previo a la lectura de la obra. Marco de referencia que se refrendará o no, en función de cómo decodifique la serie de signos y “símbolos y señales” implícitos en la obra.

De semejante manera, un lector se dispone a realizar la lectura de *El puente de los tres arcos*, una novela de Kadaré apoyada en las leyendas tradicionales albanesas,³⁹⁰ con raigambre en la oralidad y que desarrolla un mito muy compartido en los Balcanes, anclado fuertemente en los misterios cantados por los aedos, que tiene, en principio, trazas de narrativa histórica. Leyenda y pavor, crimen y encrucijadas, se entremezclan en la novela, que parece sostener cierto origen común, o trasfondo o subtexto, que recuerda a veces a *Un puente sobre el Drina* (Belgrado, 1945), obra del premio Nobel yugoslavo Ivo Andrić³⁹¹ y que colocaremos en la *lanzadera comparativa externa*, junto a la balada popular.

En Kadaré, la leyenda del puente, reivindicada como originalmente albanesa, no oculta sino un fin en sí misma, el asesinato, el emparedamiento de un hombre en los pilares que se cimentan sobre el río, en este caso el *Ujana e Keqe*, es decir, el río *Aguas malas*, toda una advertencia de los castigos, del futuro que recibirán quienes se atrevan a desafiar a la naturaleza construyendo un artefacto para salvar la corriente y sepultando a un hombre en sus raíces para fraguar el futuro.

En cuanto comienza la lectura, el lector se sorprende al descubrir la voz del protagonista –un clérigo–, un personaje nada oportuno ni deseable en el marco del *realismo socialista*. Después, la leyenda tradicional comienza a descomponerse, a corromperse en la pluma de Kadaré, lo tradicional sufre un viraje hacia la novela de misterio, con rasgos de obra policiaca. El género se ha pervertido.

El clérigo empieza con la narración de la historia, que irá trasmutando sus pieles de leyenda popular a cuento de la memoria colectiva, desde allí a la novela histórica, a la novela negra... En principio, y desde tiempos inmemoriales, un barquero (un barquero, en una imagen tan simbólica como sencilla) se encargaba de que las cosas fueran como debían: cruzaba a la gente de una a otra orilla del río. Así debía ser, pero un caminante sufrió un misterioso e inquietante ataque epiléptico junto al embarcadero, lo que fue interpretado como una señal de que ese era el lugar en donde se debería levantar un puente. El lugar es la Arbería, la Albania medieval, la Albania de 1377, repleta de miedos y oscuridad, de temor y supersticiones, tal y como demuestra en esta crónica que narra –ubicado desde el pavor– el monje Gjon.

La Arbería es un terreno abonado para la superchería, sobre el que bastaba con que se desplomara un epiléptico, para desencadenarse todo tipo de tragedias. Con la

³⁹⁰ La leyenda del Castillo de Rozafa, ubicado en Shkodra.

³⁹¹ Travnic (actualmente Bosnia-Herzegovina), 1892-Belgrado, 1975. Premio Nobel en 1961.

tolerancia indolente de un conde que no es capaz de interpretar los sucesos ni puede defenderse ante el peligro inminente, el puente se levantará sobre las aguas y, finalmente, por él, a través de él, llegaran los invasores (que tal vez estaban tras el epiléptico –eso es algo que le quedará por desvelar al lector, entre tantas cosas– y tras otra suerte de sucesos que contribuyen a la construcción y sobre los que no se arroja nunca una luz suficiente) para sumir, así, a la Arbería en una *noche otomana* de siglos.

Sin embargo, y aquí radica lo espantoso, el puente necesitará consolidarse en el terreno de Arbería. Superará algunos sabotajes; algunas veces, aparece medio derruido lo que se ha construido el día anterior –sin entretenerse el narrador y, por ende, el autor, en encontrar explicaciones racionales que satisfagan al lector explicando ese misterio–, por lo que se decidirán a recurrir a una vieja leyenda: la necesidad de emparedar a alguien en los cimientos con el fin de que aquella obra marche adelante y se termine con bien. Por supuesto, para legitimar el disparate, esa persona emparedada acudiría por su propia voluntad, bajo el acuerdo de un contrato que garantizará el bienestar futuro de su familia. Y así, no falta quien se presente voluntario. Quedará fundido a la leyenda y su rostro, su silueta, blanqueada por la cal, para siempre en los pilares del puente y del mito. La novela ha evolucionado por unos caminos inquietantes, variando en los meandros de sus propuestas una y otra vez.

Kadaré reflexiona aquí con el terrible futuro de Albania como estado, que necesitará de mucha sangre y sufrimiento, bien arraigado a su tierra, para estabilizarse como país, pero también se nos presenta una enorme carga de simbolismo en su advertencia sobre los Estados y los estadistas: dispuestos a cualquier crimen para perpetuarse. Así le ocurriría a Albania, deberá cimentar con el sufrimiento de los suyos la intención de ser un Estado independiente en ese futuro nebuloso. Y después, en ese futuro, sus ciudadanos, como figuras de yeso emparedadas en los cimientos del comunismo, deberán soportar la celda interior del régimen. La tiranía de Hoxha planea sobre las referencias narrativas, obviamente albergada en las reflexiones, pero jamás explícitamente denunciada.

Y todo ello, narrado por el monje bajo el marco de esta leyenda del puente, una leyenda lo suficientemente extendida, puesto que, tal y como asegura Gjon, se trata de una leyenda que se conoce en las once lenguas balcánicas. El emparedamiento en los pilares del puente arranca, de esa forma, desde la leyenda y el mito, sembrado en el imaginario balcánico, y se desarrolla en los miedos del inconsciente colectivo de todo ese ámbito. Sobre la leyenda se desarrolla el pavor, y con ella, de su mano, arrecian los más

oscuros temores y se cometen las mayores iniquidades. El puente, ya convertido en un puente de sangre, será la bisagra que emparente a la Arbería medieval con el año 755 de la hégira. Y desde allí, se extenderá el tiempo inamovible bajo el alfanje...

De igual forma ocurre, por ejemplo, en *El viaje nupcial*, en donde la leyenda popular afirma que Doruntina será devuelta a casa por el cadáver de su hermano Kostandin, que se levanta de la tumba para cumplir con una promesa realizada a su madre. La novela va cambiando su piel, removiendo el género, abandonando las convenciones, pasando de leyenda popular a crónica, de crónica a novela negra, sembrada de inquietudes, dudas y misterios, que no ayudan, jamás, a aclarar las dos preguntas fundamentales que nunca saciaran la curiosidad del lector: ¿se levantó de la tumba el hermano de Doruntina realmente? Y si no lo hizo, entonces, ¿quién trajo a Doruntina³⁹² tras una cabalgada de varios días por una Europa nocturna? Espíritus, religiosidad, ateísmo, el tema del “más allá”, algo que, si contemplamos el momento en que la novela fue publicada, en el seno de la Albania oficialmente declarada atea, es inconcebible. Un asunto, el del espiritismo, el de las creencias prohibidas por el régimen, sobre el que en *Spiritus* Kadaré reflexionará y creará, con ello, una de sus cumbres.

Estos ejemplos nos han demostrado la peculiaridad del *horizonte de expectativas* que, tal y como comenta Javier Aparicio Maydeu:

“la lectura no es neutral, habida cuenta de que todo lector allega prejuicios, normas genéricas, convenciones, códigos y experiencia de lecturas previas que le inducen a formarse expectativas acerca de cómo debe comportarse o llegar a resultar la obra. Dichas expectativas conforman un horizonte que se revela susceptible de ir modificándose conforme avanza la lectura” (2011: 982).

Esta peculiaridad, que sea tan maleable, es la circunstancia que lo convierte en uno de los principales elementos con los que juega Kadaré a la hora de *dinamitar* la construcción de sus novelas, incidiendo directamente en el efecto que causa sobre el lector, y eso es lo que propicia una de mis clasificaciones.

³⁹² *Kush e solli Doruntinën*, ¿Quién trajo a Doruntina? Es, de hecho, su título original.

10.1.2-La poética del misterio

Este *fracaso* del autor albanés en aliviar el horizonte de expectativas del lector, un “fracaso” buscado y que caracteriza a una buena parte de su obra, entra en conflicto con la llamada *teoría de la respuesta del lector*, puesto que, lejos de conectar al lector con la narración y así poder rellenar los espacios en blanco que ha dejado allí a propósito su autor, los libros de Kadaré terminan abriendo nuevos agujeros narrativos, asemejándose a un ejercicio de *gruyere literario* en donde la tarea de zapa autoral –sumada a la *incapacidad lectora*– acabará por perforar el texto, añadiendo nuevos agujeros a los ya existentes, sin haber conseguido cerrarse con éxito ninguna o casi ninguna pieza del puzle propuesto.

Este es el verdadero valor de la narrativa de Kadaré, que en su interacción con el lector no entabla diálogo, sino un continuado roce, choque: Kadaré colisiona con los receptores activos de sus textos, los incomoda, y termina por impedirles que completen con éxito el constructo intelectual que les ha propuesto en sus novelas, frustrando sus *horizontes de expectativas*, impidiendo el cierre activo del texto, desbaratando todo anhelo de anticipación narrativa y de satisfactoria explicación y resolución en el –la mayoría de las veces– frustrante desenlace (para quién alcanza a leerlo). He preguntado a varios lectores de Kadaré, y todos han definido la fricción de su narrativa, la sensación que les queda al terminar una de sus novelas, como de “áspera”, “desagradable”, “incómoda”. Son adjetivos que definen muy bien el proceso interno que se produce en el lector, al ver saltar hecho añicos, una y otra vez, su *horizonte de expectativas*.

Todo ello no significa que una novela de Kadaré esté mal construida o peor resuelta, al contrario, textos como *Spiritus* son de una rotundidad y precisión complejas, o *El accidente*, por ejemplo, y en esa resolución extraña, a menudo subjetiva e imposible de completar, radica precisamente la característica narratológica de su autor, su sello, digamos, su *marca*.

De esta forma, Tal Levy nos explica el proceso del *artificio literario* levantado por Kadaré a los ojos del lector:

“En los argumentos de sus novelas existe un misterio mayor y muchos otros menores por desentrañar, y en la mayoría de los casos es ciertamente explícito pues se hace alusión a ellos una y otra vez. Se busca esclarecer el asunto principal, que es distinto en cada novela, pero luego, con los misterios

supeditados y aquellos más profundos, se comprueba que son los mismos, sólo que con otro envoltorio o matiz” (2007: 106).

Y cabría añadir que esos otros misterios “menores” a los que se refiere Tal Levy –que los emplea Kadaré como una forma de que el lector desentrañe, en principio, el “misterio mayor”–, esos “misterios menores” acaban conformando una incógnita de magnitudes enormes y que se mantendrá, en muchos casos, finalmente sin desvelar, aunque, para Levy, esos “misterios menores” “son los mismos, sólo que con otro envoltorio o matiz” que el enigma principal. Temáticamente, es posible entenderlo así, si se interpreta el enigma principal como la idea de una tesis fractalizada, es decir, que se reproduce en esas incógnitas pequeñas, pero la mayoría de esos pequeños misterios quedan completamente irresolutos en gran abundancia de casos.

Veamos algunos ejemplos. En la novela *Spiritus*, la gran incógnita es si la *Sigurimi* de la ciudad de B. ha sido capaz de obtener la declaración de un cadáver tras interrogarlo, o si han detenido a un espíritu que ha confesado sus crímenes porque, en cualquier caso, la voz de un hombre fallecido en un brutal accidente sin esclarecer, Shpend Guraziu, se había podido oír tres años después de haber sido enterrado. El retruécano que plantea Kadaré es de una dimensión abominable. Que la policía del régimen, que el propio jefe de esa policía, admitan semejante circunstancia, en el seno de un país declarado oficialmente ateo, que persigue a los espiritistas, que bajo ningún concepto puede contemplar la aceptación de la existencia del alma de un hombre, y que los funcionarios alcancen a enviarle de regalo por su cumpleaños al tirano Enver Hoxha una grabación presumiendo de que se trata de las confesiones de un muerto... plantea una serie de incógnitas que parecen no tener respuesta.

Bajo la analítica temática de Tal Levy, el enigma grande, ¿cómo es posible la confesión de un muerto?, se repite en los enigmas pequeños en una suerte de incógnitas fractalizadas (desde la inexplicable muerte de Shpend Guraziu hasta las confusas apariciones del Líder o de su doble; desde el misterioso mensaje que se supone que Guraziu iba a enviar a una delegación francesa hasta las misteriosas directrices que permitían y luego cancelaban, una y otra vez, una obra de teatro de Chéjov). Todos ellos, misterio grande y misterios pequeños, conforman las aristas del mismo espanto: *la incomunicación interior que impone el régimen*, el llamado *exilio interior* producto del terror que convierte a todos, incluso a los instrumentos de poder, al propio tirano, en *cadáveres en vida*, en una legión de *funervivos*. Lo cierto es que jamás entenderemos por

qué Shpend Guraziu muere en ese accidente brutal, partido en dos por la pala de un bulldozer:

“A mediodía Shpend se había separado un momento de la delegación para llamar por teléfono. De regreso hacia el coche, como si estuviera ciego, no había visto una excavadora que maniobraba junto a él. Se había metido entre los dientes de la pala exactamente igual que alguien que pretende suicidarse y había quedado destrozado” (Kadaré, 2004d: 165).

El resultado es la brutal disección en dos mitades del cuerpo de Shpend, unos despojos aterradores para un suceso ininteligible; las palabras “como si estuviera ciego” y “exactamente igual que alguien que pretende suicidarse” siembran mucho más allá de una duda razonable en el lector. ¿Lo habían drogado? ¿Realmente quería suicidarse? ¿Estamos ante un asesinato político? ¿Qué hacía realmente el bulldozer allí? ¿Y Shpend *se había metido entre los dientes de la pala* o la pala había acudido en su búsqueda? Enigmas, muchos enigmas, como tampoco sabemos si el jefecillo local de la *Sigurimi* de la ciudad de B. acabará, al final, entrevistándose con Enver Hoxha o con su doble. Más adelante haré, junto con otras obras del corpus, un mayor análisis de esta novela, texto *primordial* en la novelística de Kadaré y que representa una de las cotas de todo su universo plagado de estratagemas y misterios.

En *Vida, representación y muerte de Lul Mazreku* se nos plantea un enigma fundamental: ¿Cuál es la atrocidad juzgada como un crimen contra la humanidad? ¿Qué papel tiene el propio Lul Mazreku en ello? ¿Se tratará de su asesinato ya que, no en vano, el título de la novela nos adelanta su muerte? Desde la interpretación de Tal Levy del gran misterio ocultado hay que preguntarse en qué consiste la abominación, el crimen que se ha cometido, y cuáles son los enigmas menores, como el de los tres hermanos que se han fugado hasta Grecia —¿han llegado allí o han perecido en el intento?—, y qué ocurre con el cadáver abatido por el cuerpo de guardia fronterizo, ese que de repente se levanta y sale de bajo la lona que lo cubre para beber un trago de agua —¿cómo es eso posible?—; enigmas que podrían cobijarse todos bajo la misma reflexión de *los crímenes ocultos del estado totalitario*: protegidos por un manto enigmático, el que teje la “Gran Estratagema”.

Sin embargo, realmente no llegamos a saber a ciencia cierta lo que sucede con los hermanos fugados (incluso podrían ser una invención del Estado para endurecer la vigilancia fronteriza, igual se ahogaron en el mar y en Grecia dicen que han llegado sanos

y salvos para generar publicidad contra el régimen albanés y, así, un etcétera de variantes). Es, en sí mismo, un misterio que no se le resuelve al lector... como la misma muerte de Lul Mazreku.

En un golpe de efecto de la novela, Kadaré amaga con diferentes situaciones que pueden anunciar la muerte de Mazreku, pero esta, nunca llega a producirse... hasta el final, de forma casi absurda e inexplicable. En ese final, tras superar diferentes momentos críticos, el lector alcanza una orilla firme: ya sabe de qué se trataba el crimen contra la humanidad, se ha resuelto el enigma del muerto que se levantó a beber agua, pero Mazreku continúa vivo, aunque en el título de la novela se anuncie su muerte. Otros pequeños misterios emborronan la claridad que parecía cernirse sobre la lectura: desaparecido, nunca más se sabrá nada del comandante del destacamento fronterizo (para unos ha muerto en el destierro mientras drenaba pantanos, para otros se ha fugado a Grecia, o tal vez fue ejecutado sumariamente, o se ahogó en el canal de Otranto). Pero Mazreku continúa vivo, aún, hasta la penúltima página, en la que de repente es vilmente asesinado a sangre fría por un pistolero. El asesino no será detenido. Será todo un misterio esa muerte, que el lector había creído entender cobijada en el título como un referente a la actuación de Mazreku como falso cadáver para amedrentar a quienes tuvieran la idea de llevar a cabo un posible intento de fuga en las costas albanesas. En efecto, Mazreku era el muerto que, tras su actuación, se levantó del fondo de la balsa y salió de bajo la lona para beber un trago de agua.

La muerte del título, la muerte de Mazreku, era una muerte irreal... una actuación alimentada por la vocación frustrada de actor de teatro del protagonista; así lo cree el lector, con las incógnitas resueltas. Así lo cree, hasta la penúltima página, esa que plantea el gran enigma que deja la novela sin solucionar: ¿Por qué? ¿Por qué ha de morir Lul Mazreku? ¿A manos de quién? ¿Por qué deben salir impunes sus verdugos? Los *misterios menores* al servicio del *misterio mayor* han generado un misterio mucho más enorme que el que pretendían aclarar. Esta es una de las piezas básicas del engaño de Kadaré, de su retórica, del proceso al que somete al lector. Un misterio “mayor” ha crecido ante nosotros lectores, si tenemos en cuenta que esta muerte, de una manera que podemos calificar como taimada, y en relación con una representación prohibida y polémica de *La gaviota*, ya ha sido referida como al socaire en algunas líneas de la novela *Spiritus* (2004d, 24-31), pero sin aportar mayores datos de lo que se desarrollará posteriormente como toda una novela. De esta forma, un lector atento puede toparse con el desenlace del *Mazreku* apenas iniciada la lectura de *Spiritus*.

Así teje, Kadaré, la intertextualidad en el interior de sus propias obras, cuando parece que toda la introducción de *Spiritus* camina en dirección a sumergirse en el suceso de Lul Mazreku, la novela cambia con un giro, y se adentra en la historia de Shpend Guraziu, en la del jefe de la *Sigurimi* Arian Vogli, en la del círculo espiritista, en los micrófonos... quedando la historia del *cadáver sin cadáver* en la frontera de Albania con Grecia pospuesta para una futura novela... historia de la que se nos vuelve a dar una pequeña noticia en dos líneas casi al final de *Spiritus*, de nuevo, pero ahora como un asunto al que ya casi nadie prestaba atención, desplazado ante la magnitud de los acontecimientos de *Spiritus* que se llevaban por delante otras historias populares como esa “historia del soldado-actor que se continuaba utilizando en la frontera marítima para sembrar el terror” (2004d: 305).

Otro caso notable, ahora dentro de ese inmenso río narrativo que significa *El concierto*, es el misterio que albergan los pequeños aspectos dentro de esta novela. Inmerso en un enigma de características monumentales —el viraje político de la ruptura de Albania con China, la traición de Lin Biao y su muerte en extrañas circunstancias (¿asesinato, accidente de aviación, crimen de Estado?)—, el lector nunca alcanza a dilucidar la respuesta al enigma que se plantea en la máxima de *todo comportamiento es un comportamiento que traiciona al Partido*, y los personajes, al igual que las mismas cosas, los objetos, siempre están expuestos a la *revisión*, susceptibles de ser contemplados como culpables, como el caso de Arian, el oficial de blindados que durante unas maniobras había desobedecido una orden del mismísimo ministro. ¿Qué orden infamante era esa?

Entre las pequeñas incógnitas, muy numerosas en un texto tan amplio, cabe preguntarse por lo que quieren decirnos los objetos, porque no son, en absoluto, lo que parecen. Pleno de simbologías, por las páginas de *El concierto* desfilan un traje azul de funcionario, un limonero, un cartel de neón, unos fuegos artificiales y una radiografía del pie pisoteado, y roto, de un chino que había sufrido las iras de un albanés (¿se puede romper un pie o una pierna, de un pisotón?). Esta radiografía aparecerá en la narración de forma recurrente, bien adjunta a informes de embajada, a veredictos médicos, a reportes ministeriales, que están a punto de causar una crisis diplomática entre ambos países (¿o realmente la causa, y es el verdadero motivo de la ruptura de Hoxha con el régimen de Pekín?). Si en algún instante se desencadenó un proceso de *chinización* de Albania, aquel

pisotón lo había detenido de inmediato, de forma brusca, incidiendo en el descomunal engranaje político un suceso microscópico al estilo del conocido *efecto mariposa*³⁹³.

En *El viaje nupcial*, el asunto es radicalmente diferente. La pregunta es exacta: ¿quién trajo a Doruntina de regreso desde la Europa Central? Todo apunta a que lo hizo su hermano... muerto hacía ya tiempo. ¿Se levantó Kostandin de la tumba para reclamar a su hermana? El capitán de la región, Stres, debe investigar el asunto y presentar una conclusión. Evidentemente, es imposible que un muerto resucite y acuda al galope en rescate de su hermana. ¿Evidentemente? Al final, la posibilidad de que eso haya ocurrido sume en la incógnita al propio Stres, que desaparece misteriosamente, y el lector no sabe que opinar –como le sucede al propio capitán de la región– y termina derrotado por la historia y por el cúmulo de falsos indicios y soluciones equivocadas. *El viaje nupcial* conduce a un punto muerto, a un camino cerrado, a un callejón sin salida.

Y en *El accidente*, tal vez la novela más compleja y ambiciosa de Kadaré, técnicamente hablando y en conjunto con *Spiritus*, el punto de partida es un misterio delirante que poco a poco va tomando forma en la cabeza del lector y que atraviesa por completo toda la obra: ¿qué fue lo que observó en el espejo retrovisor el taxista? Algo que le provocó tantísimo pavor como para sufrir un accidente en el que morirán Besfort y Rovená. Parece que el pánico se apoderó del taxista tras ver a la pareja intentar besarse... porque eso es lo único que puede recordar.

El misterio principal, ¿qué es lo que vio?, empieza a envolverse en otros enigmas de grandes dimensiones: ¿Cuál es el cometido de Besfort como experto en los asuntos de los Balcanes en el Consejo de Europa? Un cometido que puede llevarlo al abismo de ser acusado de crímenes contra la humanidad. En algún momento puede pasar por espía y, de repente, como asesino, porque es posible que haya asesinado a su acompañante, Rovená, la muchacha, por otro lado, calificada como *call girl*. ¿Pero es realmente una prostituta de lujo? ¿Es lesbiana? Su amor por Besfort, ¿es falso e interesado? Y lo que resulta más crucial... ¿ella ha muerto a manos de Besfort? Y de ser así... de alguna manera inconcebible, ¿introdujo Besfort el cadáver de la mujer en el asiento trasero del taxi e intentó besar a una muerta? ¿O era, según otra teoría, un maniquí? Y de ser un maniquí... ¿para qué iba a llevar Besfort un maniquí haciéndolo pasar por una mujer real y, es más, a que vendría, entonces, el intento de besarlo?

³⁹³ Este concepto, tomado de la teoría del caos, no en vano y paradójicamente, se basa en un proverbio chino: “el aleteo de una mariposa se puede sentir al otro lado del mundo”. Y empieza a apuntar los rasgos de la *narrativa cuántica* que se irán apoderando del discurso de Kadaré.

Ninguna respuesta a todo eso. El misterio principal se acompaña de otros secundarios que se agrandan tanto, alcanzan semejante dimensión, que acaban devorando el enigma que ha sido el motor de arranque de la novela y que vuelve a reaparecer al final para, ubicando en la desolación al lector, mostrarse irresoluto. Más aún cuando, ciertos rumores, al término del texto, aseguran que ambos personajes habrían sido vistos vivos, Besfort en una terraza de Tirana, junto a una mujer joven como Rovená, por cierto.

Quien lea alguna de estas novelas o, por ejemplo, *El sucesor*, con la intención de desentrañar lo que Moisés Mori califica como “el impenetrable misterio tejido por las fuerzas del mal” (2006: 115), o

“con estas expectativas, quedará decepcionado, todo le parecerá insuficiente, le sabrá a poco. Una buena historia policiaca necesita al menos un asesinato en condiciones, resulta además imprescindible atar bien todos los cabos y, por supuesto, descubrir al autor del crimen. De ningún modo *El Sucesor* satisface estos supuestos”.

Tal Levy clasifica todos estos misterios que aparecen en la obra de Kadaré (107) en cinco estadios de tratamiento: “los insondables”, que abarcan los ontológicos, filosóficos, y místicos; en segundo lugar “los creados deliberadamente o no por los regímenes opresores” como un mecanismo para dominar y ocultar sus estratagemas; un tercero, “los utilizados como procedimiento en la construcción de la trama” y que provocan intriga con diferenciación entre enigmas centrales a resolver a lo largo de la novela y ocasionales o puntuales; en un cuarto nivel se encuentran “los misterios inherentes a hechos explicables” que van apareciendo en el curso de la acción y cuya frontera con la realidad, con lo racional, es difícil de dilucidar por la aparición de lo maravilloso; y en quinto y último, “los anunciados insistentemente mediante la voz del narrador” o de los personajes, aun cuando estos enigmas muchas veces sean sólo mencionados, y no corroborados por los hechos narrativos.

Para mi clasificación en función a cómo afectan al *horizonte de expectativas lectoral*, y a su quiebra, me quedaré con dos estados de la intriga albergados en la novelística kadariana: un misterio mayor y una constelación de misterios menores.

10.1.3-La satisfacción del lector, una clasificación de la obra de Kadaré en función a la resolución de los misterios y a la quiebra del horizonte de expectativas

Entendiendo que “un texto literario sólo puede desarrollar su efecto cuando se lee” (1987:11) tal y como afirma Wolfgang Iser³⁹⁴ en su introducción a su obra *El acto de leer* (Múnich, 1976) será importante convenir, con el fin de poder formular mi siguiente propuesta de *otra* clasificación de la obra de Kadaré,³⁹⁵ que he comprobado cómo existe en el albanés una decidida voluntad de quebrar el *horizonte de expectativas* y el recurso de la *anticipación* del lector. El lector que, de una u otra manera, no puede escapar a la tentación de anticipar siempre lo que puede ocurrir en un texto como un mecanismo consubstancial a la lectura, con los escritos de Kadaré no siempre suele acertar en sus predicciones, por lo que las expectativas se frustran. Así, en función a cómo queda resuelto este *horizonte de expectativas* y según se desvela al término de la obra el “misterio mayor”, los “misterios menores”, o ambos, he decidido establecer una clasificación de la obra narrativa del albanés según su efecto en el lector, que resultaría de la siguiente manera:

Novelas de Código Negro son aquellas obras en donde ni el “misterio mayor” ni los “misterios menores” que se han desplegado han quedado desvelados; el *horizonte de expectativas* del lector en ningún caso se ha visto satisfecho y la recepción de la obra, entendida como una forma de completarla con su lectura, ha quedado interrumpida. Son obras que dejan un evidente amargor en los lectores, que se han visto obligados a realizar un esfuerzo ante un texto exigente y que, aparentemente, no se han visto recompensados con el placer que al final produce el avanzar por las páginas del libro, si el placer de la lectura responde efectivamente a estas premisas (completar los huecos, resolver los misterios, colmar el *horizonte de expectativas*). De esta forma, al cerrarse el texto, el lector se promete no volver a aproximarse nunca más a él, si es que no lo ha abandonado antes.³⁹⁶

³⁹⁴ Marienberg (Alemania), 1926-Constanza, 2011. Teórico de la literatura, ha puesto en pie la teoría del “Acto de leer”, que se fundamenta en el estudio de la relación del lector con el texto y con el autor, estableciéndose un diálogo entre ellos al tener lugar la lectura de la obra. Iser es uno de los fundadores de la llamada “Escuela de Constanza de recepción estética”, junto a Jauss. Ambos, son considerados los máximos representantes de la teoría de la recepción. El principal aporte de Iser en este campo es su idea de que en los textos literarios se crean unos “espacios en blanco” que el lector se ve obligado a rellenar inevitablemente.

³⁹⁵ Clasificación que hay que añadir a las que he propuesto anteriormente: temática y espacial.

³⁹⁶ Philip Roth pone un buen ejemplo de lo que experimenta un lector al enfrentarse a una novela de *Código Negro* señalando que “normalmente existe un contrato entre el autor y el lector que sólo se rompe al final del libro. En ese libro [el de Código Negro] el contrato se rompe al final de cada capítulo (...) Esta no es la

De ahí que califique a este tipo de obras como de *Código Negro*, al estilo de los códigos navieros, aquellas banderas negras que ondeaban en los barcos para advertir que su tripulación había contraído la peste. Nadie quería acercarse a ellos y, los que podían, se arrojaban precipitadamente por la borda del buque indeseable. *Novelas de Código Negro* son *El monstruo*, *El accidente*, *Spiritus*, *Frías flores de marzo* y *El jinete con halcón* –novela corta–.

Después, en el extremo contrario, aparecen las novelas que producen un efecto benéfico final en el lector, viendo solventados todos los misterios, colmados todos los horizontes y expectativas y resueltas a mayor gloria de la inteligencia lectora todas y cada una de las anticipaciones. Son las obras de *Código Arlequinado*, porque el lector ha discurrido por un circuito narrativo en mayor o en menor medida sinuoso, pero al final ha visto meta, como sucede en las carreras de automovilismo, cumplidas las soluciones de los enigmas y bien satisfecho el *horizonte de expectativas*. El lector, ha alcanzado exitoso la meta de una lectura completa. *Novelas o relatos de Código Arlequinado* serían *El general del ejército muerto*, *Días de juerga* –novela corta–, *El cerco*, *Crónica de piedra*, *La provocación* –novela corta–, *Noviembre de una capital*, *La estirpe de los Hankoni* –novela corta–, *Abril quebrado*, *El desprecio* –novela corta–, *La noche de la Esfinge* –relato–, *Tres cantos fúnebres por Kosovo*, *La muerte de una mujer rusa* –relato–, *La lectura de Hamlet* –relato–, *Conversación sobre brillantes en una tarde de diciembre* –relato– y *En tierra desconocida* –novela corta–.

Aquellas obras que resuelven el “misterio mayor”, pero dejan toda una ristra de “misterios menores” sin solución, pero necesarios para despejar la gran incógnita, frustrando al lector sólo en algunos aspectos, pero todavía habiendo podido *completar* aceptablemente el texto, son *novelas de Código Saint-Germain*, tomando la figura histórica de este célebre Conde³⁹⁷ como muestra de un gran enigma resuelto, pero rodeado

narración aristotélica corriente que están acostumbrados a leer los lectores. Es un libro en el que nunca llegas al fondo de las cosas. Como la lectura original que hace uno se ve siempre puesta en tela de juicio y el libro socava progresivamente sus propias suposiciones narrativas, el lector canibaliza sin cesar sus propias reacciones. En muchos aspectos es todo lo que la gente no quiere en una novela. Lo que desean ante todo es un relato que puedan creer; de lo contrario no quieren molestarse” (Roth citado en Maydeu, 2011: 982).

³⁹⁷ Según estudios históricos destinados a resolver de una vez por todas el enigma, el Conde de Saint-Germain nació en 1696 en Transilvania, en un castillo de los Cárpatos, como hijo natural del último rey de Transilvania, Francisco Rákóczi II (Borsi –Hungria, 1676–Rodosto –Imperio Otomano–, 1735) y la Duquesa Violante Beatriz de Baviera (Múnich, 1673-Florencia, 1731). Se ubica el fallecimiento del Conde de Saint-Germain en la localidad de Eckernförde, en el ducado de Schleswig, 1784, donde fue enterrado en una tumba privada en la iglesia local de San Nicolás (así lo atestigua el registro oficial de la parroquia). Pese a la exactitud de estos datos, el halo de misterio ubica al Conde junto a diferentes celebridades en siglos posteriores...

de otros pequeños misterios que complementan su vida. Me refiero, obviamente, al gran enigma de su inmortalidad, cuestión inmediatamente resuelta desde un punto de vista científico: sabemos que eso es imposible.

De igual manera que podemos aproximarnos a la fecha de nacimiento, el lugar y la familia del Conde, los avatares de su vida, y así despejamos todos esos misterios, sin embargo, unos cuantos enigmas todavía nos asaltan al desvelar las incógnitas principales: Si no era inmortal, ¿cómo es posible que fuera localizado en diferentes épocas junto a otros relevantes personajes históricos? Y si no se tratara del Conde original, ¿quiénes eran esas otras figuras y suplantaciones en el devenir histórico? Y si el Conde, evidentemente, no era inmortal, entonces, ¿cuándo y en dónde murió, le pertenece como su tumba el túmulo en el cual se asegura fue enterrado? Valga como ejemplo esta historia de esoterismo y supersticiones, pero no exenta de su ración de misterios, para ilustrar este tipo de novelas de Kadaré.

Son todas estas “preguntas menores” las que asedian la resolución del “misterio mayor” en las *novelas de Código Saint-Germain: El gran invierno, El ocaso de los dioses de la estepa, El Nicho de la vergüenza, El firmán de la ceguera, El año negro, El concierto, La historia de la Liga albanesa de Escritores frente al espejo de una mujer – novela corta–, Vida, representación y muerte de Lul Mazreku, La cena equivocada y Réquiem por Linda B.*

Por último, las obras que resuelven los “misterios menores” que han ido saliendo al paso, pero dejan intacto e irresoluto el “misterio mayor”, y provocan un gran malestar en el lector, que ve fracasado su intento de conocer la verdad del asunto primordial y que, incluso, siente que las pequeñas revelaciones de esos “misterios menores” no han sido sino unas migajas narrativas que el autor ha esparcido delante de ellos, de sus lecturas, como un cebo para desviar su atención, multiplicando así el engaño; son las que califico como *novelas de Código Enjambre*, dado ese nombre por el comportamiento de las abejas en los panales, que arracimadas sobre la reina ocultan el *asunto* principal y el verdadero motivo central en su comportamiento, proteger un ente superior y más valioso, para lo que han supeditado su existencia y supervivencia. Son *novelas de Código Enjambre: El viaje nupcial, El puente de los tres arcos, El Palacio de los sueños, El cortejo nupcial helado en la nieve, El vuelo de la cigüeña –novela corta–, La hija de Agamenón, El expediente H., La pirámide, El Sucesor, Cuestión de locura –novela corta– y El informe secreto –novela corta–.*

La clasificación propuesta, por tanto, en función de la quiebra o resolución total del *horizonte de expectativas*, queda de la siguiente manera en la Tabla I:

Tipo de Novela o relato	Misterio mayor	Misterios menores	Horizonte de expectativas	Satisfacción en el lector
<i>Código Negro</i>	Sin resolver	Sin resolver	Quebrado	Frustración
<i>Código Arlequinado</i>	Resuelto	Resueltos	Completado	Completa
<i>Código Saint-Germain</i>	Resuelto	Sin resolver	Parcialmente completado	Parcial
<i>Código Enjambre</i>	Sin resolver	Resueltos	Parcialmente incompleto	Malestar

Para entender que decepciones o satisfacciones encuentra el lector en su *experiencia estética* motivada por la resolución o la quiebra de su *horizonte de expectativas* en el cuadro anterior, tomaré algunas afirmaciones de Luis Acosta:

“*El horizonte de expectativas* se entiende como una doble dimensión: en primer lugar, como un *horizonte literario*, esto es, el mundo literario de un determinado momento histórico, que incluye el conocimiento, la formación, el gusto y las convenciones estéticas; además de, en segundo lugar, como un *horizonte de la praxis vital* u horizonte de expectativas de la vida histórica. Un horizonte de este tipo implica, en consecuencia, un sistema de doble naturaleza: las *expectativas codificadas* en cada obra del pasado y las *expectativas de la experiencia vital* del posible lector que en el acto de recepción incorpora al texto literario (...) *El horizonte de expectativas* se entiende como algo fijo, como un sistema codificado de la obra, cuyos factores pueden variar. *El horizonte de la praxis vital*, es de naturaleza variable por depender del sistema de interpretación de que cada lector hace uso en cada momento histórico. La interacción de estos dos horizontes constituye el fenómeno que se conoce como *experiencia estética*” (1989: 155-156).

Y esta relación de horizontes viene establecida por un sistema de preguntas y respuestas que cristaliza con una fusión de los horizontes:

“Al producirse el fenómeno de la fusión de horizontes, bien sea el del presente con el del pasado, bien el literario con el *de la praxis vital*, se está produciendo un proceso, en el que intervienen el autor de la obra, la obra misma, los lectores de un momento histórico junto a los lectores de otro y otros momentos históricos, a la vez que los intérpretes de distintas épocas literarias (...) Toda obra literaria cobra entidad como respuesta que es a una cuestión que tiene que plantear el intérprete en el momento del análisis (...) Al final, se produce un intercambio permanente de preguntas y respuestas, contenidas en diferentes obras, que son el resultado de las distintas maneras como los diferentes lectores han reaccionado en los respectivos actos de lectura” (156-157).

Hemos asistido a todo un proceso complejo que desemboca en un *acto de lectura*, culminado de forma satisfactoria o insatisfactoria, y que el comparatista Claudio Guillén explica de la siguiente manera:

“El texto, primero, se concretiza y actualiza en la lectura (...) El lector suple blancos, compensa silencios, completa alusiones, responde a preguntas, rehúsa o consiente ser persuadido, escucha a los dos interlocutores de un diálogo, restituye normas, explora significaciones, dialoga él mismo, en suma, con el texto. Pero esta recepción puede no terminar ahí. El lector, afectado paulatinamente por lo leído, que acaso o coincide del todo con su previa disposición cultural o conjunto de hábitos convencionales, pasa a encontrarse ante un horizonte diferente de expectativas. El escritor se ve obligado a tomar en consideración este cambio. Surgen obras nuevas, que manejan, rectifican o refutan el conjunto de convenciones admitido por los lectores” (2005: 363-364).

Así, la siguiente tabla cataloga las novelas de Kadaré en función a la ordenación propuesta del régimen de códigos.

Tabla II.:

Título Novela o relato	Tipo de Novela o relato	Misterio mayor	Misterios menores	Horizonte de expectativas	Satisfacción en el lector
<i>El monstruo</i>	<i>Código Negro</i>	Sin resolver	Sin resolver	Quebrado	Frustración
<i>El accidente</i>	<i>Código Negro</i>	Sin resolver	Sin resolver	Quebrado	Frustración
<i>Spiritus</i>	<i>Código Negro</i>	Sin resolver	Sin resolver	Quebrado	Frustración
<i>Frías flores de marzo</i>	<i>Código Negro</i>	Sin resolver	Sin resolver	Quebrado	Frustración
<i>El jinete con halcón</i> –novela corta–	<i>Código Negro</i>	Sin resolver	Sin resolver	Quebrado	Frustración
<i>El general del ejército muerto</i>	<i>Código Arlequinado</i>	Resuelto	Resueltos	Completado	Completo
<i>Días de juerga</i> –novela corta–	<i>Código Arlequinado</i>	Resuelto	Resueltos	Completado	Completa
<i>El cerco</i>	<i>Código Arlequinado</i>	Resuelto	Resueltos	Completado	Completa
<i>Crónica de piedra</i>	<i>Código Arlequinado</i>	Resuelto	Resueltos	Completado	Completa
<i>La provocación</i> –novela corta–	<i>Código Arlequinado</i>	Resuelto	Resueltos	Completado	Completa
<i>Noviembre de una capital.</i>	<i>Código Arlequinado</i>	Resuelto	Resueltos	Completado	Completa
<i>La estirpe de los Hankoni</i> –novela corta–	<i>Código Arlequinado</i>	Resuelto	Resueltos	Completado	Completa
<i>Abril quebrado</i>	<i>Código Arlequinado</i>	Resuelto	Resueltos	Completado	Completa

<i>El desprecio</i> –novela corta–	<i>Código</i> <i>Arlequinado</i>	Resuelto	Resueltos	Completado	Completa
<i>La noche de la Esfinge</i> –relato–	<i>Código</i> <i>Arlequinado</i>	Resuelto	Resueltos	Completado	Completa
<i>Tres cantos fúnebres</i> <i>por Kosovo</i>	<i>Código</i> <i>Arlequinado</i>	Resuelto	Resueltos	Completado	Completa
<i>La muerte de una</i> <i>mujer rusa</i> –relato–	<i>Código</i> <i>Arlequinado</i>	Resuelto	Resueltos	Completado	Completa
<i>La lectura de Hamlet</i> –relato–	<i>Código</i> <i>Arlequinado</i>	Resuelto	Resueltos	Completado	Completa
<i>Conversación sobre</i> <i>brillantes en una tarde</i> <i>de diciembre</i> –relato–	<i>Código</i> <i>Arlequinado</i>	Resuelto	Resueltos	Completado	Completa
<i>En tierra desconocida</i> –novela corta–	<i>Código</i> <i>Arlequinado</i>	Resuelto	Resueltos	Completado	Completa
<i>El gran invierno</i>	<i>Código</i> <i>Saint-</i> <i>Germain</i>	Resuelto	Sin resolver	Parcialmente completado	Parcial
<i>El ocaso de los dioses</i> <i>de la estepa</i>	<i>Código</i> <i>Saint-</i> <i>Germain</i>	Resuelto	Sin resolver	Parcialmente completado	Parcial
<i>El Nicho de la</i> <i>vergüenza</i>	<i>Código</i> <i>Saint-</i> <i>Germain</i>	Resuelto	Sin resolver	Parcialmente completado	Parcial
<i>El firmán de la cieguera</i>	<i>Código</i> <i>Saint-</i> <i>Germain</i>	Resuelto	Sin resolver	Parcialmente completado	Parcial
<i>El año negro</i>	<i>Código</i> <i>Saint-</i> <i>Germain</i>	Resuelto	Sin resolver	Parcialmente completado	Parcial
<i>El concierto</i>	<i>Código</i> <i>Saint-</i> <i>Germain</i>	Resuelto	Sin resolver	Parcialmente completado	Parcial

<i>La historia de la Liga albanesa de Escritores frente al espejo de una mujer –novela corta–</i>	<i>Código Saint-Germain</i>	Resuelto	Sin resolver	Parcialmente completado	Parcial
<i>Vida, representación y muerte de Lul Mazreku</i>	<i>Código Saint-Germain</i>	Resuelto	Sin resolver	Parcialmente completado	Parcial
<i>La cena equivocada</i>	<i>Código Saint-Germain</i>	Resuelto	Sin resolver	Parcialmente completado	Parcial
<i>Réquiem por Linda B.</i>	<i>Código Saint-Germain</i>	Resuelto	Sin resolver	Parcialmente completado	Parcial
<i>El viaje nupcial</i>	<i>Código Enjambre</i>	Sin resolver	Resueltos	Parcialmente incompleto	Malestar
<i>El puente de los tres arcos</i>	<i>Código Enjambre</i>	Sin resolver	Resueltos	Parcialmente incompleto	Malestar
<i>El Palacio de los sueños</i>	<i>Código Enjambre</i>	Sin resolver	Resueltos	Parcialmente incompleto	Malestar
<i>El cortejo nupcial helado en la nieve</i>	<i>Código Enjambre</i>	Sin resolver	Resueltos	Parcialmente incompleto	Malestar
<i>El vuelo de la cigüeña –novela corta–</i>	<i>Código Enjambre</i>	Sin resolver	Resueltos	Parcialmente incompleto	Malestar
<i>La hija de Agamenón</i>	<i>Código Enjambre</i>	Sin resolver	Resueltos	Parcialmente incompleto	Malestar
<i>El expediente H</i>	<i>Código Enjambre</i>	Sin resolver	Resueltos	Parcialmente incompleto	Malestar
<i>La pirámide</i>	<i>Código Enjambre</i>	Sin resolver	Resueltos	Parcialmente incompleto	Malestar
<i>El Sucesor</i>	<i>Código Enjambre</i>	Sin resolver	Resueltos	Parcialmente incompleto	Malestar
<i>Cuestión de locura –novela corta–</i>	<i>Código Enjambre</i>	Sin resolver	Resueltos	Parcialmente incompleto	Malestar

<i>El informe secreto</i> <i>—novela corta—</i>	<i>Código</i> <i>Enjambre</i>	Sin resolver	Resueltos	Parcialmente incompleto	Malestar
--	----------------------------------	-----------------	-----------	----------------------------	----------

Por último, combinaré la ordenación según la *quiebra del horizonte de expectativas* con mi clasificación temática y espacial de la obra de Kadaré en la

Tabla III:

Título Novela o relato	Tipo de Novela o relato	Misterio mayor	Misterios menores	Horizonte de expectativas	Satisfacción en el lector	Tema	Espacio
<i>El monstruo</i>	<i>Código Negro</i>	Sin resolver	Sin resolver	Quebrado	Frustración	Estado	Albanés
<i>El accidente</i>	<i>Código Negro</i>	Sin resolver	Sin resolver	Quebrado	Frustración	Tierra y Estado	Europeo
<i>Spiritus</i>	<i>Código Negro</i>	Sin resolver	Sin resolver	Quebrado	Frustración	Estado	Albanés
<i>Frías flores de marzo</i>	<i>Código Negro</i>	Sin resolver	Sin resolver	Quebrado	Frustración	Tierra y Estado	Albanés
<i>El jinete con halcón</i> –novela corta–	<i>Código Negro</i>	Sin resolver	Sin resolver	Quebrado	Frustración	Estado	Albanés
<i>El general del ejército muerto</i>	<i>Código Arlequinado</i>	Resuelto	Resueltos	Completado	Completa	Guerra y 2ª G.M.	Albanés
<i>Días de juerga</i> –novela corta–	<i>Código Arlequinado</i>	Resuelto	Resueltos	Completado	Completa	Estado	Albanés
<i>El cerco</i>	<i>Código Arlequinado</i>	Resuelto	Resueltos	Completado	Completa	Guerra y Otomano	Albanés
<i>Crónica de piedra</i>	<i>Código Arlequinado</i>	Resuelto	Resueltos	Completado	Completa	Guerra y 2ª G.M.	Albanés
<i>La provocación</i> –novela corta–	<i>Código Arlequinado</i>	Resuelto	Resueltos	Completado	Completa	Guerra y 2ª G.M.	Albanés
<i>Noviembre de una capital.</i>	<i>Código Arlequinado</i>	Resuelto	Resueltos	Completado	Completa	Guerra y 2ª G.M.	Albanés
<i>La stirpe de los Hankoni</i> –novela corta–	<i>Código Arlequinado</i>	Resuelto	Resueltos	Completado	Completa	Tierra	Albanés
<i>Abril quebrado</i>	<i>Código Arlequinado</i>	Resuelto	Resueltos	Completado	Completa	Tierra	Albanés
<i>El desprecio</i> –novela corta–	<i>Código Arlequinado</i>	Resuelto	Resueltos	Completado	Completa	Estado	Albanés
<i>La noche de la Esfinge</i> –relato–	<i>Código Arlequinado</i>	Resuelto	Resueltos	Completado	Completa	Estado	Egipto Tebas
<i>Tres cantos fúnebres por Kosovo</i>	<i>Código Arlequinado</i>	Resuelto	Resueltos	Completado	Completa	Tierra	Albanés Kosovo C.Europ.

<i>La muerte de una mujer rusa –relato–</i>	<i>Código Arlequinado</i>	Resuelto	Resuelto	Completado	Completa	Estado	Albanés
<i>La lectura de Hamlet –relato–</i>	<i>Código Arlequinado</i>	Resuelto	Resueltos	Completado	Completa	Estado	Albanés
<i>Conversación sobre brillantes en una tarde de diciembre –relato–</i>	<i>Código Arlequinado</i>	Resuelto	Resueltos	Completado	Completa	Estado	Francia París
<i>En tierra desconocida –novela corta–</i>	<i>Código Arlequinado</i>	Resuelto	Resueltos	Completado	Completa	Estado	Albanés
<i>El gran invierno</i>	<i>Código Saint-Germain</i>	Resuelto	Sin resolver	Parcialmente completado	Parcial	Estado	Albanés Soviético
<i>El ocaso de los dioses de la estepa</i>	<i>Código Saint-Germain</i>	Resuelto	Sin resolver	Parcialmente completado	Parcial	Estado	Soviético
<i>El Nicho de la vergüenza</i>	<i>Código Saint-Germain</i>	Resuelto	Sin resolver	Parcialmente completado	Parcial	Estado Otomano	Otomano
<i>El firmán de la ceguera</i>	<i>Código Saint-Germain</i>	Resuelto	Sin resolver	Parcialmente completado	Parcial	Estado Otomano	Otomano
<i>El año negro</i>	<i>Código Saint-Germain</i>	Resuelto	Sin resolver	Parcialmente completado	Parcial	Guerra	Albanés
<i>El concierto</i>	<i>Código Saint-Germain</i>	Resuelto	Sin resolver	Parcialmente completado	Parcial	Estado	Albanés Chino
<i>La historia de la Liga albanesa de Escritores frente al espejo de una mujer –novela corta–</i>	<i>Código Saint-Germain</i>	Resuelto	Sin resolver	Parcialmente completado	Parcial	Estado	Albanés
<i>Vida, representación y muerte de Lul Mazreku</i>	<i>Código Saint-Germain</i>	Resuelto	Sin resolver	Parcialmente completado	Parcial	Estado	Albanés
<i>La cena equivocada</i>	<i>Código Saint-Germain</i>	Resuelto	Sin resolver	Parcialmente completado	Parcial	Estado Guerra y 2ª G.M.	Albanés

<i>Réquiem por Linda B.</i>	<i>Código Saint-Germain</i>	Resuelto	Sin resolver	Parcialmente completado	Parcial	Estado	Albanés
<i>El viaje nupcial</i>	<i>Código Enjambre</i>	Sin resolver	Resueltos	Parcialmente incompleto	Malestar	Tierra	Albanés
<i>El puente de los tres arcos</i>	<i>Código Enjambre</i>	Sin resolver	Resueltos	Parcialmente incompleto	Malestar	Tierra	Albanés
<i>El Palacio de los sueños</i>	<i>Código Enjambre</i>	Sin resolver	Resueltos	Parcialmente incompleto	Malestar	Estado Otomano	Albanés Otomano
<i>El cortejo nupcial helado en la nieve</i>	<i>Código Enjambre</i>	Sin resolver	Resueltos	Parcialmente incompleto	Malestar	Estado	Yugoslavia. Pristina Kosovo
<i>El vuelo de la cigüeña –novela corta–</i>	<i>Código Enjambre</i>	Sin resolver	Resueltos	Parcialmente incompleto	Malestar	Estado	Albanés
<i>La hija de Agamenón</i>	<i>Código Enjambre</i>	Sin resolver	Resueltos	Parcialmente incompleto	Malestar	Estado	Albanés
<i>El expediente H</i>	<i>Código Enjambre</i>	Sin resolver	Resueltos	Parcialmente incompleto	Malestar	Estado	Albanés
<i>La pirámide</i>	<i>Código Enjambre</i>	Sin resolver	Resueltos	Parcialmente incompleto	Malestar	Estado	Egipto
<i>El Sucesor</i>	<i>Código Enjambre</i>	Sin resolver	Resueltos	Parcialmente incompleto	Malestar	Estado	Albanés
<i>Cuestión de locura –novela corta–</i>	<i>Código Enjambre</i>	Sin resolver	Resueltos	Parcialmente incompleto	Malestar	Tierra	Albanés
<i>El informe secreto –novela corta–</i>	<i>Código Enjambre</i>	Sin resolver	Resueltos	Parcialmente incompleto	Malestar	Estado Otomano	Albanés Otomano

A continuación, expondré con mayor detenimiento el desarrollo novelístico de las combinaciones narrativas de misterios “mayores” o “menores” que permiten la clasificación de las obras de Kadaré según la *quiebra del horizonte de expectativas*.

Novelas y relatos de *Código Arlequinado*:

En *El general del ejército muerto* el enigma mayor es la búsqueda del cuerpo del coronel Z. con el objeto de repatriarlo, ya que sus restos han quedado en Albania, sepultados en una fosa tras la Segunda Guerra Mundial. Un general y un sacerdote llevan

a cabo la búsqueda, descubriendo los huesos del militar en el interior de un saco que guardaba una anciana, Nice, que había matado al propio coronel Z. a causa de un truculento asunto relacionado con la violación y posterior suicidio, durante el transcurso de la guerra, de su hija de catorce años. Al final, víctima de la vergüenza, el general al cargo de la repatriación de los restos del *héroe*, decide arrojar el saco con los huesos del coronel Z. a un río. El misterio principal ha quedado resuelto, y la serie de misterios menores que se plantean como motores de la trama principal y que tienen relación con las costumbres y los comportamientos propios de los albaneses, incluso la historia paralela del desertor italiano que se narrará mediante el descubrimiento de su diario, todos ellos, terminan resolviéndose.

En *Días de juerga*, como una reacción al hastío existencial de los protagonistas, un estudiante universitario se propone buscar parte de la obra perdida del poeta Andon Zako Çajupi³⁹⁸, *Lamento por la Gran Guerra*. La búsqueda, en parte forzada y viciada de antemano por la seguridad de que todo es un mero entretenimiento, queda resuelta con ciertos ademanes de sainete, algunas escenas satíricas y muchas dosis de ironía que desembocan en una especie de comedieta de enredos que no conduce, realmente, a nada, salvo a retratar un panorama desalentador de la realidad del momento.

En *El cerco* hay un enigma principal que alienta la narración y sobre la que giran todos los acontecimientos: ¿Serán capaces los asediadores turcos de Tursun bajá de someter la ciudadela defendida por los albaneses? Esa incógnita mayor viene adornada de unas cuantas interrogantes menores que discurren paralelas a la historia principal: ¿Conseguirán los turcos cortar el suministro de agua de la fortaleza?, ¿resistirán los albaneses los ataques en oleadas, en especial a los jenízaros, el cuerpo de élite y esa temible artillería novísima? Finalmente, la ciudadela soporta el asedio y el bajá se suicida ante su fracaso. El lector ha asistido aquí a una novela trepidante que se ha movido de una manera lineal, ha planteado un gran nudo narrativo resuelto de manera clara, definitiva y contundente.

En *Crónica de piedra*, según Tal Levy:

“el misterio mayor lo constituye en sí la ciudad protagonista, la ciudad metáfora: Gjirakstra (...) Guarda, sin duda, un enigma que el protagonista intenta descifrar” (2007: 114).

³⁹⁸ Sheper (Albania), 1866-El Cairo, 1930. Poeta de marcado corte nacionalista albanés se hizo extraordinariamente popular gracias a sus composiciones que cantaban a la tierra albanesa.

Los misterios menores de la trama, dado su marcado carácter autobiográfico narrado por un protagonista que es un niño, que proyecta su mirada infantil sobre todas las cosas porque cuanto sucede es ya un misterio para él, se resuelven descubriendo la realidad de las cosas, o dotándolas de una explicación que linda con lo *real-maravilloso*: la lluvia incesante, el aljibe y su voz que es el simple eco, los falsos encantamientos y brujerías supersticiosas, el tráfico de tropas de ejércitos extranjeros que llegan y se marchan, la construcción del aeropuerto... al final de la novela, el niño a regresado a la ciudad y toma contacto con la infancia perdida, ahora recobrada de un forma *proustiana*, dotando de sentido al lugar y aclarando la metáfora que encierra la ciudad de piedra: “La carne tierna de la vida volvía a llenar al caparazón de piedra”(2007a: 271).

En *La provocación* serán dos los enigmas que se planteen en la narración breve: el destino del sargento Fed Kosturi y por ende, el de toda su dotación estacionada en el paso fronterizo incomunicado por la nieve, con el enemigo amenazante a escasos metros, y la suerte que correrá la muchacha herida que las tropas enemigas habían llevado una noche para divertirse con ella. Tras una lectura recta, sin dificultades ni requiebros sinuosos, simplemente con unas gotas de suspense y un par de situaciones de tensión, el desenlace se desencadena de la forma más funesta posible, dejando una amargura e inquietud en el lector que, en esta ocasión, no es producto de un *horizonte de expectativas* insatisfecho o de alguna duda que le haya sugerido la lectura, duda sin aclarar, sino de haber asistido a una lectura áspera, dura, ciertamente inhumana.

En *Noviembre de una capital* el misterio principal gira en torno a la estación de Radio Tirana y a la lucha entre partisanos y alemanes por hacerse con el control, resuelta con la victoria de los albaneses. Entre varios misterios menores que se van resolviendo encontramos los relacionados con las emisiones: ¿qué se esconde tras el mecanismo de retransmisión?, ¿qué hay tras las voces que emanan al aire? Además, el enigma político del nuevo régimen que vendrá tras la derrota alemana, la historia manipulada del “héroe popular” Adrian Guma —que no resultará ser un héroe—, el falso tesoro del rey Zog, el destino de algunos de los guerrilleros protagonistas, situaciones que se van resolviendo con la toma de la radio, que marca el inicio de la nueva era política y la derrota invasora.

La stirpe de los Hankoni es una novela corta escrita por Kadaré en 1977, y que en España apareció editada en el volumen *Cuestión de locura*, junto a otras tres novelas breves: la que da el título, *Días de juega*, y *El desprecio*. En *La stirpe de los Hankoni*, Kadaré busca relatar y retratar la historia de una saga familiar albanesa, con todos sus avatares y vivencias, sus costumbres, y la forma en que consigue salir adelante durante el

periodo de tiempo que comprende desde el siglo XVIII, hasta el arranque del siglo XX. Son diversos los símbolos de la vida cotidiana que el autor emplea para reflejar esta evolución del tiempo, fundamentalmente la casa, la tumba, las tierras y el mercadeo de la sal, primero; del petróleo, después; y el de la usura, finalmente. De esta manera, picoteando en algunos años claves para la narración, 1703, 1729, 1789, 1800, hasta el amanecer del primer día del siglo XX, se despliega un texto repleto de simbolismo y señalado por algunos acontecimientos históricos claves, como la independencia de Grecia, la insurrección de Alí bajá de Tepelena, la introducción del alfabeto albanés, la Revolución Francesa, y acontecimientos de la vida privada y familiar de los Hankoni, existencia marcada por un engaño en una cuestión de lindes, pecado original de la estirpe y el misterio mayor del texto, y culminado con el infame asesinato colectivo de Roxana, que es ahogada a manos de sus familiares, acusada de haber perdido la honra con un albañil –lo que resultaría uno de los misterios menores–.

Con ese inicio, el engaño en la cuestión de tierras que perpetra Baski Hankoni, que juró en falso por la localización de unas lindes, toda la prosperidad posterior de la familia se verá comprometida al entrar en conflicto con el *kanun*, el código consuetudinario albanés, y en la deuda que contraen al perjurar, una deuda que nunca terminarán de saldar. Después, la construcción de la casa, a la que se añaden habitaciones y nuevas alas, reflejará el florecer de los Hankoni, a la par de cómo se van incrementando las sepulturas junto a la construcción y sobre la tierra robada, túmulos que van integrando los miembros de la familia. La evolución económica marchará acorde con el ritmo de los tiempos, y de vender sal pasarán a comerciar con petróleo, superarán diversas crisis, y prestarán dinero a interés, tal vez mostrando así la degradación de la familia, porque, tal y como lo subtitula Kadaré, el texto no se trata nada más que de una “crónica familiar”. Una novela corta de una gran densidad y enorme potencia.

Repleta de guiños autorreferenciales a su propia obra (el *Tabir* de *El Palacio de los sueños*, la rebelión de Tepelena de *El Nicho de la vergüenza*, el suceso de la introducción del alfabeto que aparece ya en *El puente de los tres arcos*, la traición al *kanun*, código sobre el que versará la novela *Abril quebrado*), se incrusta así esta narración en el corazón de la producción de Kadaré; viene a complementarla, como si permitiera aproximarse al resto de sus novelas desde otro punto de vista. Es una especie de solapa o doblez que ilumina algunos relatos, pero también exhibe otras ideas levemente pergeñadas entre los párrafos de sus textos. Todo ello, completado con una reflexión sobre el paso del tiempo, los gobiernos y el devenir de los Estados, y el ser humano como una

mera marioneta azotada por la Historia y la política, aunque haya intentado defenderse integrado en el seno de una gran familia, y que acabará fracasando como saga. Ni tan siquiera les restará a los Hankoni el orgullo de salvar el postrero testamento, declarado nulo por los leguleyos –otro de los pequeños misterios resueltos–. Puede que su derrota, la de los Hankoni, ya se encontrara marcada en el inicio de los tiempos, al cometer su primera infamia, jurando en falso sobre lo más sagrado: el *kanun*.

Abril quebrado plantea la incógnita mayor de si Gjorg Berisha será asesinado en cumplimiento del *kanun* que garantiza las venganzas de sangre de una familia, o si conseguirá escapar a esa maldición. Al final del texto, Gjorg es abatido, mientras otras pequeñas incógnitas planteadas en el texto, como la historia del escritor Besian Vorpsi y su esposa Diana o los códigos que se encierran en el conjunto de tradiciones milenarias y consuetudinarias, quedan finalmente aclaradas, generalmente con el motor de la venganza y de la “justicia montañesa” actuando como *deus ex machina*.

En *El desprecio*, novela corta publicada en España dentro del volumen *Cuestión de locura*, junto a otras tres novelas breves, como ya he comentado más arriba, Kadaré busca relatar y retratar una historia de supervivencia de un hombre atrapado entre el cambio de régimen político, o más en concreto, apresado en la bisagra que representa el final de una situación política y el advenimiento de otra era completamente nueva a la que hay que adaptarse, intentar progresar en ella, permanecer vivo. Ese sería el misterio planteado como incógnita mayor: toda época de cambios trae consigo la inestabilidad, genera dudas y miedos, más si nos estamos refiriendo a la transición obrada en Albania tras la Segunda Guerra Mundial, mutando desde un gobierno monárquico, el del rey Zog, con una clase pudiente y adinerada, con raíces y anclajes en la sociedad burguesa europea, que fue arrancado de cuajo por un sistema comunista de colectivización que inmediatamente identificó a la clase alta como “enemigo de clase” y procedió a su reeducación mediante la incautación de bienes, el empobrecimiento y las penas de cárcel y, cuando los consideró aptos para ser devueltos a la nueva *sociedad igualitaria* del *hombre nuevo y justo*, los marcó con la etiqueta de los “desclasados”, condenados, sin forma de ganarse la vida y de poder salir adelante.

Inmerso en esa situación social, se le plantea al lector como Aleko Balla podrá salir adelante, porque *El desprecio* es la historia de un hombre amoral o tal vez sin moral, eso sería motivo de reflexión –tanto cómo si su carácter es trasvase o producto del propio régimen inhumano imperante–, un hombre que no tiene principios o que debe abandonarlos para poder cobijarse y mantenerse a salvo en mitad de todos los cambios sociales. Hay

que adaptarse, parece pensar Aleko Balla, subteniente del Ejército comunista de Albania y miembro del Partido, y eso es lo que hace, intentará adaptarse. Y las formas, el cómo hacerlo, un recital de iniquidades, que irán resolviendo a los ojos del lector.

El comunismo albanés ha reunido en guetos y humildes asentamientos a los poderosos del régimen anterior, portadores de una ideología y de un comportamiento “peligroso” para el nuevo régimen. Los “poderosos” de antaño no se han resignado a perder su estatus anterior, a pesar de que los han dejado con escasa capacidad de maniobra. Una de sus opciones será enmarañarse con las familias obreras, y desde el interior, desde el corazón del enemigo, tratar de iniciar, de nuevo, el asalto al poder. Y la mejor manera para concretar esa integración parece encontrarse en los asuntos amorosos y, por supuesto, en los enlaces matrimoniales, que se muestran como la gran solución. Por eso, Aleko Balla se casará con la hija de la vieja *beyleresa* Muhadez, una mujer antaño poderosa, sellándose un extraño pacto entre el nuevo y el viejo régimen que pronto ocasionará problemas para Balla: será expulsado del Partido y del Ejército, iniciando desde este instante una vida de supervivencia miserable, hipócrita, cimentada en la corrompida vida cotidiana de un régimen pervertido. Aleko avanzará, ahora, utilizando en su propio beneficio las oportunidades que le proporcionarán ambos bandos. Para los suyos, los comunistas, se ha convertido, en virtud del enlace, en un traidor, y para los miembros del antiguo régimen no es más que un ser despreciable que, sin embargo, les valdrá para introducirse en el sistema.

Expulsado, repudiado y estigmatizado para el comunismo, Aleko acabará en un puesto miserable, dispensando leña, un preciado material con el que, influyendo sobre unos, sobornando a otros, puede ir recuperando una mínima preponderancia dentro de una sociedad que no lo quiere por estar casado con una “desclasada”. La corrupción, la burocracia, son los trampolines que pueden aupar al *nuevo hombre* comunista en dirección a una mejoría del puesto de trabajo y a poder asegurarse la comida de cada día.

A la par, su vida en el seno de los “desclasados” se convierte en una pesadilla, encontrando en su propia suegra el principal obstáculo, ya que la *beyleresa* se ha decepcionado con Aleko, quién, evidentemente, no ha reportado a la familia los beneficios que la mujer se esperaba. Aleko es un advenedizo, pero la *beyleresa* es una arribista, lo que al final acabará igualándolos moralmente, fusionando al viejo régimen con el nuevo, estableciendo Kadaré, aquí, su crítica definitiva: el paraíso comunista no contiene más que las viejas telarañas del infierno capitalista; y repite, cuando no los amplifica, uno a uno sus errores, hasta el punto de poder fusionar ambas concepciones

vitales –las que representan la *beyleresa* y Aleko– en una sola. De esa forma, el ex comunista y ex militar será considerado por la mujer, al final, como “uno de ellos”. La caída moral se ha consumado. La *nouvelle* ha transitado con facilidad y fiabilidad para el lector, al que ha ofrecido un cuadro desalentador de la Albania de aquellos momentos.

Varias reseñas críticas señalan a este relato como uno de los mejores de Kadaré, y no cejan en su empeño de calificarlo de “corte balzaciano”. Realmente, creo que es un texto correcto, pero algo menor dentro de su producción. Menor, sí, pero de evidente repercusión a causa del panorama que retrata y del asunto que aborda; lo que no termino de apreciar es el corte “balzaciano”, un juicio que es producto, o eso me da la sensación, de que algo había que poner en la contraportada del libro, copiada y plagiada hasta la náusea por la cadena de posteriores reseñadores, estigma en el aparato crítico desplegado sobre la obra de Kadaré en España. Supongo que la referencia a Balzac vendrá tomada por la *Comedia humana* desarrollada por el francés, y porque el texto de Kadaré refleja ciertos tipos y retratos de costumbres del momento, así como un intento de estudio psicológico de personajes y de la forma en que se desenvuelven en esa sociedad tan peculiar, la del Nuevo Estado, un estudio que resulta truncado o algo escaso dada la brevedad del texto. En ese aspecto, si tuviéramos que entroncarlo con viejas formas decimonónicas de novela, dado el empecinamiento crítico, yo lo calificaría más de galdosiano o barojiano y, si se me apura, hasta de novelita picaresca dado que Aleko reproduce ciertos comportamientos y máximas de pícaro; en cualquier caso, resulta indiscutible el retrato que, una vez más, Kadaré elabora de la malsana sociedad y de la vida de la Albania del siglo XX, que es lo mismo que decir de la Albania de Hoxha o de aquello que ya he referido varias veces: la vida cotidiana bajo el comunismo.

La noche de la Esfinge (1986) es un texto breve en el que Kadaré se acerca como nunca antes al espíritu kafkiano de las narraciones cortas que caracterizaban al praguense. En la línea de los relatos discursivos al estilo de *Ante la Ley*, también cargados de paradoja como *El deseo de ser un indio*, *La verdad sobre Sancho Panza*, *El buitres...*, la narración presenta una reflexión corta en la que se le presta voz a la propia Esfinge. No hay una preparación, ni una introducción, en nada se le informa del antes o del después al lector, y sin embargo, en esta *cala* directa en el devenir angustioso del personaje mítico, pocos son los enigmas que nos encontramos.

Si entendemos que se trata de la Esfinge la que nos está narrando un instante de su angustia, como así lo confirma al afirmar que, en efecto, ahoga a la gente: “Las gentes me llaman esfinge. Es decir, sofocadora, asfixiante” (2004b: 82), y podemos situarla en

los montes de Tebas, angustiando a los caminantes con sus preguntas, y poco antes de que Edipo se presente ante ella y resuelva el enigma que la condene a morir, los misterios del texto, completamente engarzado en la mitología, se han desvanecido.

Entonces, lo que le resta a esta simbólica *Noche de la Esfinge* es la reflexión sobre el poder del Estado totalitario, el absoluto poder del mecanismo autoritario en sus preguntas, en la manera en como aplasta al individuo, le infunde el terror cuando se dirige a él:

“Todos saben que cualquiera tiembla de miedo ante mí. Pero a nadie se le ha ocurrido imaginar cómo tiemblo yo misma. Al igual que ellos, de miedo”,

arranca el relato. En las palabras de la confesión de la Esfinge encontramos la voz del Estado, pero también, por ejemplo, la de uno de sus instructores, interrogadores o torturadores. De aquellos que aplicando el sistema represivo, en el tiempo en que ese sistema tuvo validez, pudieron dar pavor, pero el miedo lo tenían realmente ellos, porque eran conscientes de que, una vez transcurrido su tiempo, a ese Estado criminal se le pedirían cuantas y responsabilidades. Entonces, a muchos, no les quedó otra solución que la de la Esfinge, arrojarse barranco abajo; el suicidio.

El suicidio de la Esfinge significa la muerte del Estado totalitario, el hálito de esperanza de que no terminará perpetuándose, que su tiempo está contado. Y que después de mucho formular preguntas a los individuos, llegará un momento en que esas preguntas le serán formuladas al sistema, para pedirle cuentas de sus crímenes. Por eso, la Esfinge teme que cada caminante que se aproxima sea quién transporte la pregunta que desencadene su final. Sin embargo, aquí Kadaré va más allá, y en esta confesión del pavor de la Esfinge, ya la asemeja no con la totalidad del Estado totalitario, sino con su Líder, Enver Hoxha, en los delirios y manías conspirativas:

“La funesta sospecha de que esa sombra sea la del hombre que se dirige hacia mí con esa pregunta fatal que yo no sabré responder me paraliza por completo”.

Se aúna el terror del Líder a las traiciones, pero también el del Sucesor a ser preguntado por alguna realidad molesta, por una verdad incómoda que lo paralice y, finalmente, lo condene. Las trazas de la crítica kadariana se entremezclan en diferentes profundidades. Así,

“jamás imaginé que el horror que yo provocara en las gentes me sería retribuido con la misma moneda (...) Mientras que el espanto de ellos se concentra en mi solo ser, la angustia mía puede ser provocada por cualquiera de ellos”,

de manera que el Líder, asociado al sistema totalitario es temido de manera individual, pero el tirano debe protegerse y defenderse de todos y cada uno de los individuos, desde los ciudadanos que pueden pretender matarlo, pasando por los espías, los saboteadores, hasta los rivales políticos del Politburó... Una situación angustiosa que se combate con el terror desencadenado, con las *purgas* y poniendo en práctica la “Gran Estratagema”. Ahora bien, en el momento en que respondan a la Esfinge, una parte de esa “Gran Estratagema” del Estado totalitario habrá quedado al descubierto, y la impostura, así, aniquilada. De hecho, el final del relato juega con esa dualidad entre Estado y Líder, saltando de la referencia a la caída en desgracia del Líder al derrumbamiento del Estado totalitario que son, al final, dos visiones complementarias que se encarnan bajo el símbolo de la Esfinge.

Poco tiempo después de acontecer la explosión cosmológica y narrativa en su novela *Spiritus*, de gran complejidad estructural, Kadaré retomará el pulso literario con una historia sencilla, simple y lineal: *Tres cantos fúnebres por Kosovo*, una novela histórica rápida y vital bajo la cual late un pulso especial, se percibe una corriente vibratoria que la atraviesa de principio a fin, ofreciendo una especie de tríptico de la medieval batalla de Kosovo. Un tríptico de sangre y muerte, cargado de dolor, algo de rabia y toneladas de tristeza y desesperanza.

En efecto, el texto late con violencia, borbotea espeso y contundente en el fondo de cada una de sus frases, de sus líneas y párrafos; encontramos algo más que la descripción literaria, en mayor o menor medida respetuosa con los sucesos históricos, y nos topamos con el origen de un problema de odio enquistado, la larga historia de una tradición sobre el aborrecimiento entre serbios y albaneses.³⁹⁹ Un odio que se hace extensible a la intolerancia religiosa y al propio carácter destructivo, vengativo y rencoroso, del ser humano. El asunto de Kosovo es un asunto delicado, y muy doloroso. Kadaré, aquí, se remonta hasta una parte del conflicto, pero no a sus inicios. Queda muy

³⁹⁹ Una circunstancia capital, esta, que me ha llevado a catalogar la obra, no como una “Novela de la Guerra”, aunque su primer cuerpo se ocupe de la batalla del Kosovo, sino como una “Novela de las leyendas de la tierra, que reflejan mitos, supersticiones, dinastías y tradiciones del pueblo albanés, milenarias y arraigadas”. Indudablemente, el desastre del *Campo de los Mirlos* significa en el imaginario balcánico mucho más que un acontecer bélico, para adoptar los ropajes del mito.

claro que la coalición cristiana, integrada por húngaros, serbios, rumanos, bosnios y albaneses, entre otros, ya se trataba con inmemorial odio y encono en todo lo relacionado con esa región balcánica denominada como el *Campo de los Mirlos*. Que se hayan unido ante un enemigo común y mayor, esta vez, codo con codo, es un asunto meramente circunstancial.

Así lo demuestran los aedos, fidedignas fuentes de la tradición del odio, cuando entonan sus cánticos populares para entretener a los príncipes en las horas previas a la batalla. No pueden evitar, aunque el ambiente sea de coaligados, cantar en sus baladas los enfrentamientos entre serbios y albaneses, o viceversa, por la cuestión de Kosovo. Diríase que es un asunto enquistado en las conciencias de una forma mecánica y que, ocurra lo que ocurra, sean cuales sean las circunstancias, el aborrecimiento, el odio y los cantos se repetirán una y otra vez, incluso cuando ambos bandos hayan fracasado en su alianza y extraviado la región a manos del Imperio Otomano, producto de una humillante derrota militar. El desastre que vendrá por Kosovo significará que los turcos encontrarán aquí, en los Balcanes, una forma de acceso, la entrada directa y hasta el corazón de Europa, continente que se verá, con el tiempo y los años, amenazado hasta el mismo cerco de Viena. Ese desastre, esa tremenda desgracia acongojante, la derrota de los aliados cristianos sobre la llanura, es un fracaso narrado con pulso estremecido en el primero de los cuadros que Kadaré presenta en los *Tres cantos fúnebres por Kosovo*. En efecto, se trata de una suerte de tríptico sobre la Historia, sobre el rencor y el sometimiento de gran parte del continente ante el poder militar de la Sagrada Puerta.

Es el día 15, del mes de junio del año 1389, y el autor, acercando una lupa que amplía con minuciosidad y colorido ciertos aspectos, se va fijando en los campamentos de los dos ejércitos, en sus tiendas, en las actitudes y aptitudes de sus líderes, en el comportamiento de los soldados, en los preparativos para la batalla, en los miedos que albergan las cabezas de quienes serán protagonistas. Ante el cristal de aumento desfilan los señores cristianos, llamados a la gloria y que toparán con el amargo fracaso, y el sultán Murat I⁴⁰⁰, y sus hijos, prestando una atención especial a uno de ellos: Bayaceto⁴⁰¹. Esta figura, Bayaceto, llamado a recoger y ejercer el mando de su padre Murat, protagoniza una historia que se encaja dentro de la trama de la batalla. Bayaceto es el autor de una conjura contra su padre para asegurarse el poder. Cuando la derrota cristiana se ha consumado, de repente, sin saberse muy bien cómo –la leyenda aquí es caprichosa y

⁴⁰⁰ Bursa (Imperio otomano), 1326-Kosovo, 1389.

⁴⁰¹ Edirne (Imperio otomano), 1360-Aksehir (Imperio otomano), 1402.

ofrece sus variantes–, Murat I será asesinado. El asesinato de Murat I permite a Kadaré filtrar en la historia de la batalla del Kosovo un pedazo de su imaginario literario, concretamente el asunto de la conspiración, de la manipulación de la Historia y de las luchas por el poder llevadas a cabo por los sucesores de aquellos que han sido determinados como Líderes.

En el primer sentido, el conspirativo, Bayaceto, además, con engaños, atrae a su hermano mayor Jakub hasta la tienda donde yace muerto el sultán y también lo ejecuta, asegurándose así la sucesión. Toda esa secuencia no queda clara narrativamente hablando, el propio Murat la vive como entre sueños, creándose cierta confusión incluso con la aparición de un doble del sultán (otro de los asuntos característicos del imaginario kadariano). Sin embargo, esta vez, a pesar de la nebulosa histórica, el lector acabará viendo una satisfactoria bandera de final de meta al término completo del tríptico porque comprenderá que se trata de una excusa, de la manera estratégica que tiene Kadaré de mostrarnos la forma en que se construyen los mitos, las leyendas, alimentadas de diferentes versiones y variantes, como entre brumas, y que el enigma mayor de la batalla era ese crimen de Estado oculto que su narración ha sacado a la luz.

Así, las versiones históricamente admitidas de lo que ocurrió con el sultán Murat I en el *Campo de los Mirlos* son que un soldado balcánico, fingiéndose muerto, pudo levantarse rápidamente para acuchillarlo cuando se paseaba a caballo inspeccionando el lugar de la batalla, una vez obtenida la victoria. En las leyendas serbias será un personaje de balada, Miloš Obilić⁴⁰² quien, montado en un fabuloso caballo, alcance la tienda de Murat I y lo asesine, quizás para compensar así la vergüenza de que el príncipe Vuk Brankovic⁴⁰³, traicionando al príncipe Lázaro⁴⁰⁴, se hubiera pasado con su ejército del lado musulmán. En cualquier caso, sopesados los pros y los contras de cada versión, Kadaré argumenta su propia tesis, amparada en la conspiración, el golpe de Estado y la traición del hijo menor del poderoso sultán. Hay luz en la historia narrada, y es el lector quién, al final, debe elegir la perspectiva que encuentre más coherente o adecuada con su credo histórico particular.

Además, ni siquiera este “misterio conspirativo” es el asunto primordial, a simple vista, que vertebra el texto. Tras la primera fase del libro, el segundo cuadro del tríptico

⁴⁰² Poco se sabe de este caballero. Se ubica su nacimiento en un año indeterminado en la localidad de Bresno Polje, y se suele asociar al principado montenegrino de Zeta. Parece que su acción, el asesinato de Murat I, la pagó con la decapitación.

⁴⁰³ Kosovo, 1345-1397.

⁴⁰⁴ Lázaro de Serbia, Prilepac –Serbia-, 1329-Kosovo, 1389.

escrito por Kadaré presenta a dos aedos, uno serbio, Vladan, y otro albanés, Gjorg Shkreli, que huyen de la batalla, del desastre de la derrota, y tratan de alejarse del avance turco adentrándose en Centroeuropa. La narración es ahora más contenida y calmada, plena de un espíritu reflexivo que plantea cuestiones referentes a la tolerancia religiosa, al perdón, al espíritu nacional y a esos componentes mágicos y misteriosos que fascinan al autor y que forman parte del manantío, fijación y posterior conservación de los cantos épicos y de las tradicionales poesías orales. Los dos rapsodas, cada vez que se ven en la obligación de actuar en público, entonan una y otra vez cantos de odio mutuo entre serbios y albaneses, enconados por Kosovo. Simplemente, no saben hacer otra cosa más que repetir lo que han aprendido.

Cargados de gran simbolismo, el *lahutare* albanés y el serbio con su *gusla*, representan la memoria de las dos naciones, la irracionalidad del odio heredado que va más allá de las reflexiones, el peso de la tradición y el milagro de la tradición oral, circunstancia esta última que se ha convertido en uno de los asuntos fundamentales para Kadaré, tratado en novelas como *El expediente H.*, o *Spiritus*. Indudablemente, hay mucho de misterioso y milagroso en los procesos que desembocan en la constitución de una balada, y en su mantenimiento y variaciones a lo largo de los siglos. Sin embargo, aunque el texto narre, principalmente, un enfrentamiento entre naciones, y la epopeya, la balada popular, sea expresamente eso, el canto de identidad de un pueblo en textos o versos que viajan cargados de una identificación nacional, no aparecen rastros de nacionalismo albanés ni de ningún tipo de maniqueísmo por parte del autor en la novela, o yo, tal vez desde una perspectiva menos avezada en los asuntos balcánicos, no he sido capaz de apreciarlos. Quizás, quienes beban y vivan de pleno la circunstancia, sí que sean capaces de hallar un rastro proalbanés o de nacionalismo desquiciado en *Tres cantos fúnebres por Kosovo*.⁴⁰⁵

⁴⁰⁵ El 4 de julio de 1999, en pleno conflicto bélico de Kosovo, la casa Heinrich Böll de Berlín organizó un fórum sobre Kosovo con la presencia, entre otros y además del propio Kadaré, de una pléyade de escritores, pensadores y filósofos europeos, contando con personalidades como Günter Grass o Hertha Müller (Timiş –Rumanía–, 1953). En el arranque del acto se leyó un texto de *Tres cantos fúnebres por Kosovo*. A este respecto, será Kadaré quien comente, en su Diario de Kosovo, que sentía “como todos se mantienen vigilantes por si descubren algún rastro de nacionalismo albanés, ese ogro al que se alude en todas partes pero sin precisar nunca dónde se manifiesta. Desde este punto de vista, *Tres cantos fúnebres* es realmente un texto desconcertante, yo diría incluso que mortificante, por no calificarlo de diabólico. Ha sido traducido en una decena de países, incluyendo Turquía y Grecia, y absolutamente nadie ha detectado hasta hoy el más leve aroma a nacionalismo” (2007b: 111).

Merece la pena atender un instante a la posición de Kadaré sobre el conflicto de Kosovo, y la mejor manera de hacerlo es repasando someramente los comentarios y reflexiones que vierte en su *Diario de Kosovo* (Tirana, 1999). Dividido en cuatro secciones claramente diferenciadas, cumpliendo con el subtítulo otorgado por la editorial de “Artículos, cartas y otros textos”, el texto ofrece una primera parte, la central

de la obra y que le da nombre, compuesta de las ochenta y siete notas que Kadaré apuntó en forma de diario sobre el conflicto bélico, desde el mes de enero de 1999 y que se interrumpen a mediados del mes de octubre. A continuación del diario, se recogen seis artículos periodísticos del escritor, en donde reflexiona sobre el problema, publicados en la prensa internacional entre los años 1994 y 1999. Después, el volumen se completa con dos prólogos a otros dos libros que abordan el mismo asunto kosovar (un ensayo y una novela), y toda esta recopilación se cierra con tres cartas del propio Kadaré dirigidas a tres primeros ministros y líderes europeos, redactadas durante el mes de septiembre de 1991.

En sus notas del diario propiamente dicho, Kadaré se aleja de la manera en que aborda el problema en su obra *Tres cantos fúnebres por Kosovo*. En efecto, aquello es una novela, una novela en forma de tríptico histórico, y estas anotaciones nada tienen que ver con la narración ni con la ficción. Son producto del análisis de una realidad política y militar a la que el escritor tiene el privilegio de asistir en calidad de influyente generador de opinión, como una de las partes afectadas, o en representación de ella. La ficción ha dejado paso a la realidad, a la realidad más dura, violenta y descarnada. A una serie de aberraciones, matanzas y genocidios, a la limpieza étnica, a las maniobras de intervención de la OTAN con sus bombardeos de castigo sobre Serbia, eso también, acciones ante las cuales la sensibilidad del intelectual albanés no puede permanecer indiferente. Por encima de todo aparece un motor que genera las reflexiones: el martirio del pueblo albanés en Kosovo, víctimas a manos de los serbios y de su política de exterminio. De esta manera, Kadaré despliega sus esfuerzos en tratar de ganar relaciones con políticos, intelectuales y otros escritores al efecto de socorrer a sus compatriotas. Por las notas del diario desfilaron presencias y nombres proalbaneses y antialbaneses, prokosovares o proserbios, delineándose el universo que en esos instantes vive el autor, compuesto por los afines a la causa y los contrarios a ella, es decir, los criminales que apoyan el genocidio. Desde Mitterrand (Jarnac –Francia–, 1916, París, 1996) a Peter Handke, desde Günter Grass a Herta Müller, pasando por Costa-Gavras (Iraia –Grecia–, 1933) o Mikis Theodorakis (Isla de Quíos –Grecia–, 1925), a Madeleine Albright (Praga, 1937), Slobodan Milosevic (Požarevac –Serbia–, 1941-La Haya, 2006), Javier Solana (Madrid, 1942) o el paramilitar Arkan (Brežice –Eslovenia–, 1952-Belgrado, 2000). Todos ellos aparecen colocados sobre este tablero de ajedrez político que nos descubre Kadaré, ocupando sus escaques, comprometidos con la libertad, el humanismo y la justicia, o enfangados con la muerte de la que son partidarios y ejecutores. Y al fondo, el pueblo de Kosovo que soporta las deportaciones, las matanzas, mientras Europa realiza sus maniobras diplomáticas y el continente asiste al drama proyectado en las pantallas de la televisión.

Kadaré busca alcanzar hasta el lector un Kosovo que vaya más allá de los noticieros y los telediarios. Porque el Kosovo de la televisión, de las declaraciones de los políticos, es un Kosovo manipulado, falseado en virtud de las intenciones de cada parte. En las entradas de su diario, el autor quiere iluminar la verdad de la región, poniendo en claro los orígenes geopolíticos y una realidad histórica que es sistemáticamente manipulada por los serbios, a cuya manipulación prestan oídos los europeos. Al hacerlo, equiparan los derechos y sufrimientos de los verdugos con las víctimas, y ese es el principal encono de Kadaré, poner fin y aclarar una situación tan lacerante. La manipulación de la Historia llevada a cabo por la Yugoslavia comunista y la Serbia nacionalista del momento no deja de ser uno de los temas afines al imaginario literario de Ismaíl Kadaré. Con mayor razón, por ello, que le preste tanta atención al ser uno de los detonantes del conflicto y, además, la forma en la que los serbios pueden emboscar sus actitudes criminales. Serbia llevaba siglos deformando, prostituyendo, corrompiendo la Historia, para legitimar su presencia en Kosovo y justificar su política de crímenes. Aunque estamos ante un asunto bien alejado de la ficción, la denuncia de manipulación histórica recuerda a las maniobras de rectificación de la Historia que narra Orwell en *1984* y, por supuesto, entroncan con las mentiras que el propio régimen estalinista llevó a cabo (borrado de fotos, supresión de documentos, etcétera). Aparte de que Kadaré se tope en este doloroso asunto con algunos de los fantasmas que pueblan su imaginario, especialmente con los fantasmas de la manipulación y la conspiración, tan propios del comunismo, las líneas de la realidad de los acontecimientos que expone en su diario vienen a demostrar que, desde la batalla de Kosovo (ya utilizada en provecho propio por el eslavismo en general y por Serbia en particular), Albania y la región ubicada en el *Campo de los Mirlos* han venido experimentado una sistemática campaña de desprestigio y mentiras con objeto de que, en un momento dado, su exterminio haya sido, si no abiertamente permitido, si tolerado por la opinión internacional.

En la línea de argumentación, estudio y análisis de un asunto tan complejo, se desarrolla la segunda parte del libro: los artículos de Kadaré publicados en la prensa internacional. Con ellos busca azotar conciencias, advertir de las masacres y avisar de la guerra con la intención de subvertir el estado político de las cosas en esos momentos. La voz de Kadaré es una voz de peso en el panorama intelectual europeo, como queda demostrado por la publicación de estos artículos en cabeceras de primera fila y prestigio como son “El País” o “Le Monde”. Sin embargo, después de tantas notas y argumentaciones, de tanto porfiar para obtener la paz y una solución dialogada, queda la amarga impresión de que la voz de Kadaré, como la

Quizás, en este sentido de empatía con uno y otro bando, de neutralidad o de afán por conciliar el dolor de los pueblos, la última fase del tríptico de Kosovo es el lamento del propio Murat I, cuya sangre ha quedado recogida en una vasija e introducida en un túmulo sobre la llanura del *Campo de los Mirlos*. El sultán asesinado lamenta aquello que entiende como una maldición de su sangre, reflexionando desde una situación de no-existencia, con la clarividencia que le da una perspectiva de siglos a la vez que atemporal⁴⁰⁶: sobre aquellos campos pesa y pesará el odio, la muerte siempre estará presente mientras rapsodas como Vladan y Shkreli continúen obcecados en cantar el mutuo aborrecimiento de ambos pueblos, en lugar de atender a cuestiones de mera supervivencia común.

La historia de Kosovo es, fundamentalmente, una historia de sangre porque, tal y como cierra Kadaré el texto: “bastan unas gotas de sangre para contener en su interior toda la memoria del mundo” (2004c: 110). Por todo ello, una memoria de Kosovo, como esta que lleva a cabo Kadaré, no puede ser sino una memoria de sangre: una memoria siempre dolorida, una memoria fúnebre.

Por otra parte, relato mínimo y sencillo, pero a la par descarnado, *La muerte de una mujer rusa* busca reflejar la historia de las numerosísimas mujeres soviéticas que se casaron con estudiantes y militares albaneses y cuyas circunstancias empeoraron drásticamente con la ruptura de relaciones diplomáticas y económicas entre ambos países.

de otros tantos intelectuales europeos, se ha perdido por un sumidero en el mismo momento en que se inició la primera limpieza étnica, en el momento en que partió la primera columna de deportados de Kosovo, incluso ante el lanzamiento de la primera bomba de la OTAN. Los Balcanes y Kosovo aparecen como una quiebra de la intelectualidad europea. Los dos prólogos de Kadaré a sendos libros sobre el asunto, uno de tono ensayístico firmado por Ibrahim Rugova (Cerrcë –Serbia–, 1944-Pristina, 2006) y una novela de Rexhep Qosja, parecen dirigirse en este sentido: estas voces son voces ignoradas. Las cartas a Mitterrand, George Bush y Václav Havel (Praga, 1936-Vlčice –República Checa–, 2011), que cierran el volumen, dirigidas por Kadaré a estos presidentes pidiéndoles ayuda en la cuestión de Kosovo y apelando al humanismo y la responsabilidad política y moral que se les supone a los líderes democráticos hacen pensar que, con la perspectiva actual –a casi quince años desde que se desencadenó el conflicto–, en el asunto de Kosovo y de Serbia, Europa ha ganado la guerra y perdido la paz, una paz que se lleva edificando en un proyecto de política y unión europeas sobre un territorio balcánico empapado en sangre. La construcción de ese destino común europeo, sin zanjar con justicia la cuestión balcánica, avanzará con un enorme peso moral, un lastre de deuda moral que abrumará para siempre las conciencias y acabará por impedir todo progreso de futuro, aunque la cantante de origen kosovar Rita Ora (Pristina, 1990), en una demostración de que, en efecto, corren otros tiempos de modernidad sobre el *Campo de los Mirlos* actual, ruede un videoclip de su tema *Shine Ya Light* (Loco, Ch. et al., 2012) con Pristina como escenario y actúe de pinchadiscos, a ritmo de rap, sobre el monumento *NewBorn*, la *escultura tipográfica* conmemorativa de la independencia de Kosovo (independencia no reconocida aún por todos los países de Europa y tampoco por algunos de otros continentes). Bajo esa presunta cotidianidad de la modernidad mana una corriente subterránea de sangre, una memoria de agravios todavía pendientes de ser cancelados con la necesidad de la justicia. Quizás, solamente, habría que dejar de mirar hacia otro lado y enfocar la visión de la responsabilidad de cada político, de cada escritor, de cada intelectual, recordando lo que dijeron, cómo lo dijeron en aquellos momentos y, algo que resultaría de capital importancia: porqué hicieron lo que hicieron.

⁴⁰⁶ En un par de “detalles” *cuánticos*.

Algunas consiguieron regresar a la Unión Soviética, pero aquellas que permanecieron en Albania sufrieron del estigma y la amenaza, muchas fueron encarceladas acusadas de ser agentes o espías soviéticas, y murieron sin poder volver a ver a sus familias, como describe Kadaré en esta simple historia, que narra la necrológica y el funeral, el entierro de una de estas mujeres, Nina F. Es un texto parco, directo, escaso en recursos, un texto de duelo que busca en cierto modo elevar un perdón, pero que deja en el lector una imagen indeleble y sórdida de la inhumanidad del régimen:

“A la derecha del ataúd, a espaldas de las mujeres hay un estante con libros. Entre los títulos, se distinguen los volúmenes que tratan de la ruptura con la Unión Soviética, principalmente libros políticos del dirigente del país. Entre ellos y la mujer rusa tendida en el ataúd se interponen los sollozos de las mujeres

Una mujer, miembro de la presidencia del Frente Democrático del barrio del Bloque, pronuncia un corto discurso en el cual dice que Nina F. Fue una buena madre y esposa y una trabajadora consciente, que tanto en su trabajo como en su vida tuvo siempre presentes las enseñanzas del Partido y de sus dirigentes” (2014b: 184).

La lectura de Hamlet es un relato de apenas diez páginas que presenta la peculiaridad de que el lector se reencuentra con una de las voces narradoras más amables y más celebradas que haya construido Kadaré: la del niño de *Crónica de piedra*, que también aparece contando la historia de *Cuestión de locura*. En esta ocasión, por tercera vez, el autor resucita esta voz para establecer una peculiar lectura de la llegada del comunismo a Albania desde el punto de vista de un niño que comparte ciertas similitudes con el Kadaré de la infancia, en especial en su amor por los libros y su devoción por Shakespeare, en concreto por Hamlet, circunstancia que lo enlaza directamente con la voz de *Crónica de piedra*. El texto, que refleja la lucha contra el mundo de las sombras y de los fantasmas que temería un niño, mezclado con el comunismo incipiente y atemorizador, y el cómo podría conjurarse todo ello por el poder de la literatura si se sabe convocar oportunamente, posee una gran carga irónica que favorece una lectura afable y desprovista de los habituales códigos complejos de su autor.

El relato *Conversación sobre brillantes en una tarde de diciembre* presenta notas de autoficción, con el autor y su mujer disfrutando de una estancia en las cercanías de París, alojados en la casa de su traductor al francés, un experto en restauración de violines y en todos los aspectos un *bon vivant* amante de la belleza y el arte, la buena mesa y el

buen vino. Sin embargo, el idílico panorama de una Albania alejada del autor se quebrará porque la presencia del país balcánico se verá traída vívidamente al acudir a tomar café dos mujeres, una madre y una hija, exiliadas por el régimen comunista en Francia. Esto, provocará una incomodidad inmediata en el narrador/autor, que se focalizará en los esfuerzos que las dos mujeres habrán tenido que hacer para soportar el exilio, la pérdida de su fortuna, y en cómo habrán podido capear la situación: o bien vendiendo sus bienes, en este caso diamantes, o tal vez ofertando los favores sexuales de la hija, favores que de inmediato son equiparados y comparados con los diamantes. Los violines, y los referentes culturales en general, tan volátiles y sencillos de destruir como son, quebradizos por acción del ser humano –como esos violines arrasados en el bombardeo de Dresde o las joyas malbaratadas por madre e hija para superar el exilio–, marcan la narración con un espíritu amargo de decadencia y tristeza.⁴⁰⁷

Por último –pese a ser precisamente el primero en fecha de creación, del año 1953, pero al haber sido recuperado para una edición de textos breves y novelas cortas publicada en Albania en 2013– me referiré brevemente a *En tierra desconocida*, camino desde el cual arrancan los meandros narrativos de Ismaíl Kadaré. El texto es una iniciación literaria, algo así como una especie de *poética invertida* donde se subvierten algunas de las grandes premisas del romanticismo (aquellas que han conformado el ideal patriótico a golpe de poemas que han cantado geografías de Estados ideales). Para Kadaré es imposible el concepto de una patria ficticia como la que enaltecían estos poetas. La epopeya, odisea, o simplemente aventura de Robert, que retorna a la Albania comunista,

⁴⁰⁷ Los textos de *La provocación*, *La lectura de Hamlet*, *Conversación sobre brillantes en una tarde de diciembre*, *La muerte de una mujer rusa*, *En tierra desconocida* y *El informe secreto*, aparecen traducidos al español en el volumen *La provocación y otros relatos*, y son todos ellos inéditos en nuestra lengua. No ocurre así con los otros relatos que completan el libro: *El expediente de Orfeo*, *Las nupcias de la serpiente*, *El último invierno del asesino* y *Para olvidar a una mujer*. Estos textos, aunque retitulados y todos ellos levemente retocados para esta edición, pero sin alterar su sentido (y en muchas ocasiones las variaciones del texto son mínimas) son narraciones que poseen mayor o menor autonomía propia y que aparecen insertados en novelas ya publicadas en España. Concretamente, *El expediente Orfeo* aúna diferentes partes y páginas de *Réquiem por Linda B.* Por su parte, *Las nupcias de la serpiente*, es el *contracapítulo* primero, tal cual, de la novela *Frías flores de marzo*. Los textos *El último invierno del asesino* y *Para olvidar a una mujer* son dos de las novelas breves intercaladas en *El concierto* que, de igual forma, registran pocas variaciones. Por último, el texto *Díptico sobre la gran muralla china* que aparece en esta recopilación, tampoco es un cuento con autonomía propiamente dicha, y por ello no lo catalogo como un texto independiente como tal. Formaba parte de una de las novelas breves insertadas en *El concierto* que, por gajes de la traducción, se quedó fuera de la edición española, y parece que también de algunas ediciones albanesas de la novela original que lo albergaba. Por eso, al formar parte de una novela y aparecer insertado en ella para cumplir una función con su totalidad, y no de una forma autónoma y desgajado de ella, no considero el texto como un cuento dentro de la obra narrativa traducida al español de Ismaíl Kadaré, sino como un sobrante de una novela a la que deberá volver cuando alguien acometa una revisión o nueva traducción de la obra. Por ello no lo contabilizo a efectos de clasificación.

le pone en contacto con un país alejado de cualquier posible romanticismo. Y en ese suelo, donde el muchacho esperaba identificarse, se siente un desconocido.

Robert, una especie de trasunto del Werther, de la encarnación de lo romántico deconstruido⁴⁰⁸, es extranjero en su patria, ha realizado un exilio retornando desde el exilio, y en ello radica su propia paradoja. Por eso, al ver los montes albaneses, la costa, el puerto, siente “la acostumbrada apatía tras cada renacimiento espiritual” (2014b: 197). Obviamente la *tierra desconocida* a la que se refiere el título de la narración es la propia Albania, una Albania en la que Robert no se ubica, ni se puede encontrar a pesar de retornar con sus padres. El narrador lo advierte:

“tal vez supongáis que al fin Robert encontró su objetivo y que, en su patria, comenzó a amar la vida. Eso es lo que sucede normalmente en las novelas” (199).

Aquí no sucederá eso. A pesar de lo muy temprano del texto, 1953, Kadaré ya está planteando ciertos problemas de identidad y desarraigo, inherentes al héroe posmoderno que vendrá después.

Aislado de todo, convertido en una molestia para el Secretario del Partido, huyendo del trabajo, dedicado a leer poesía,

“todas las cosas le parecían ridículas. Le parecían ridículas esas brigadas de trabajo colectivo, esas emulaciones socialistas, esas conferencias ‘ideológicas’ y los cursos de alfabetización” (200).

El héroe romántico se ha invertido en un héroe anarquista, asocial, apático ante las embestidas del sistema comunista:

“qué prosaico y falto de poesía le parecía aquel nuevo vocabulario campesino, aquellos enrevesados términos que todos repetían con orgullo”.

Desesperado, no olvidemos que en el fondo de Robert latan los corazones de héroes románticos como el Werther, el Jacobo Ortis..., coquetea con la posibilidad de un

⁴⁰⁸ Deconstruido en tanto en cuanto ha invertido los pasos: como *emigrante* ha viajado dos semanas en barco y ha sentido nostalgia y tristeza; lleva un diario y anhela la patria, la Estatua de la Libertad ha sido una imagen, pero no motivo primero que aparece en destino, o último, ese que anuncia llegada y abandono de una país que se queda lejana a las espaldas, sino que actúa como primer aviso de partida, al quedar atrás, y por ello significa alejamiento del tío materno en una inversión iconográfica: en cualquier caso, desarraigo. Todo está subvertido, gira a la inversa en el relato.

revolver, del suicidio... incluso con el amor salvador con una prima..., pero la narración se interrumpe con la aparición de un nuevo primo que discute de poesía con Robert. El abrupto cierre marca que el texto es un inicio, un ensayo en la narrativa kadariana que, en cierto modo, abandona a su héroe con brusquedad como Pushkin lo hace con su Eugenio Oneguín al final de su obra.⁴⁰⁹

Novelas de *Código Negro*:

En *El monstruo* la mezcla de realidad y ensoñación, su cualidad onírica, convierten la narración en un compendio de incógnitas. Para Tal Levy, el misterio principal del texto sería *la germinación del mal* (2007: 112) y tratar de discernir entre todas las escenas narradas cuales serían verdaderas⁴¹⁰ y cuales un mero sueño de los personajes, nutriría al texto de un enorme conjunto de misterios menores imposibles de resolver. En mi opinión, el misterio mayor consiste en todo lo relacionado con el Caballo de Troya, si realmente el Caballo se introdujo en el interior de Troya o fue una excusa, una estratagema de distracción mientras los griegos tomaban la ciudad accediendo por un pasadizo que les había descubierto un traidor tras los muros. La “Gran Estratagema” es aquí el misterio mayor, mientras el conjunto de enigmas menores que permanecen sin solución se sucede: la verdad sobre Laocoonte, el furgón que hace las veces de Caballo de Troya moderno, las identidades de la pareja protagonista que son un remedo de Helena y París, las identidades y realidades de los cinco hombres que acechan en el interior del furgón... lo que contribuye a un texto sumamente simbólico y complejo, que conduce al lector a un esfuerzo comprensivo incompleto o imposible de completar.

En *Spiritus* no hay posibilidad de desentrañar algunos de los misterios que se plantean en una de las narraciones más repletas de enigmas, junto a *El accidente*, de toda la obra de Ismaíl Kadaré. Si lo que busca el lector es descubrir la verdad en relación con el suceso de que en Albania, un muerto consiguió enviar un mensaje tres años después de haber sido enterrado, o si fue la tierra la que habló, producto del terror político, fracasará por completo, puesto que ese primer misterio irá arrojando otros, y estos nuevos misterios

⁴⁰⁹ Curiosamente, el primo y Robert han discutido sobre Pushkin, y el primo ha señalado el parecido de Robert con Eugenio Oneguín (2014b: 204). ¿Buscaba Kadaré, en este su primer escrito ya con cierta entidad literaria un trasunto, un Eugenio Oneguín a la albanesa?

⁴¹⁰ Invoquemos al *pacto ficcional* y demos por “real” aquello que les sucede a los personajes de la narración para así poderlo distinguir de una línea en la que podrían estar “soñando”.

otros más, en forma de círculos concéntricos, oleadas que permanentemente se sustentan sobre conjeturas, falsas realidades.

Aunque Tal Levy concluye que en *Spiritus* “el enigma central, poco a poco, en el transcurso de la narración se va esclareciendo” (2007: 156), no comparto esa afirmación. En *Spiritus* puede existir un momento en el cual la historia del mensaje de ultratumba pueda parecer resuelta, en efecto, la voz escuchada estaba grabada en un micrófono que permanecía en el cuerpo de un hombre que sufrió un accidente y fue enterrado con él, pero eso no explica otros enigmas, como si logró o no enviar el mensaje de socorro, incluso nos queda la duda de a quién pertenecen las voces que el jefe de la *Sigurimi* le regala a Hoxha por su cumpleaños y si todo aquello no forma parte de una “Gran Estratagema” llevada a cabo por el Estado, incluso que nada de lo acontecido en *Spiritus* haya resultado cierto, sino una maniobra, quedándole la desoladora sensación al lector de que todo lo acontecido es una ficción montada por el propio régimen de Hoxha:

“Por lo que parecía, la Sigurimi albanesa se había cuidado de mantener a toda costa en secreto la forma en la que había actuado, así como los medios de que se había servido. Los había ocultado como se oculta una preciosa invención, tal vez pensando en la posibilidad de volverlos a utilizar” (Kadaré, 2000: 20).

En *Frías flores de marzo* nos topamos con una novela simbólica engarzada en una construcción peculiar de capítulos y *contracapítulos* que conducen al lector a un callejón sin salida. Las fábulas míticas –la serpiente que se casa con una mujer–, un atraco a un banco, un grupo clandestino que busca la resucitación de la anticuada *ley de la sangre*, o la ubicación bajo tierra de los Archivos del régimen comunista, presentan un jeroglífico en un *totum revolutum* de una narración en la que el personaje protagonista, además, experimenta desdoblamientos de personalidad⁴¹¹ mientras investiga sobre el proceso al que fue sometido, en el pasado comunista, el pintor Gentian. Demasiados enigmas retratados de forma simbólica, cada uno de ellos encierra una clave que, muchas veces, el lector es incapaz de atisbar en una novela que desde su inicio permanece como colgada del abismo de lo inexplicable.

⁴¹¹ O existencias en líneas de tiempos paralelos, con lo que el *elemento cuántico* continúa agudizándose en Kadaré.

En *El jinete con halcón* se tratará de un pabellón de caza cuya construcción ordenó el Conde Ciano⁴¹² durante la ocupación italiana de Albania, ese será el elemento que refleje el Estado dictatorial y opresivo, la imagen que emplea Kadaré en esta novela corta, publicada en España junto a *La historia de la Liga albanesa de Escritores frente al espejo de una mujer* y *El vuelo de la cigüeña*; las tres obras, sendas reflexiones sobre el poder totalitario y sus mecanismos criminales confirman un sólido conjunto temático. En *El jinete con halcón*, en principio, el Ministro de Asuntos Exteriores de Mussolini, Ciano, decide construir un pabellón de caza sobre unos terrenos en la Albania ocupada como una forma de reunirse allí con sus acólitos, con la intención de celebrar suntuosas fiestas; es una manera, también, de consolidar su poder organizando notables y voluptuosas partidas de caza. Tal será la aspiración inicial de Ciano, pero una recomendación del arquitecto, la de colocar presidiendo la casa un cuadro de Rembrandt en el salón principal –“El jinete con halcón”–, cambia toda la perspectiva y el espíritu de Ciano respecto a la utilidad del lugar. En ese aspecto, el cuadro lo alterará todo.

El pabellón de caza, que ya alberga algo de malvado en sí mismo, se transforma en un instrumento criminal con la mera instalación del cuadro de Rembrandt. Una vez que Ciano lo consigue (no se sabe bien, ni eso se aclara con voluntad en el texto, de si se trata del original o de una copia, lo que contribuye a crear una pátina de misterio maligno sobre la tela), su apreciación sobre el pabellón de caza cambia. Ahora, es consciente de que el lugar es un instrumento de muerte. Existe algo en el gesto del jinete retratado que se puede percibir, algo así como una mueca de resignación, de aceptar su destino, que revela la verdadera naturaleza de lo que se esconde tras las invitaciones a las partidas de caza: la muerte, el asesinato del rival.

Será ese cuadro, con el gesto del jinete que acude sumiso a la partida de caza aunque conoce de su final, lo que llevará a Ciano a concebir la idea de eliminar a sus rivales invitándolos a cazar. Se apunta a un corzo, y un estúpido accidente acaba con el disparo por la espalda del antagonista, borrado con sencillez del panorama político en donde tantísimo molestaba. Sin embargo, y aunque la tentación sea enorme, el régimen fascista en el que se encuentra insertado Ciano nunca organizará en aquél pabellón ninguna partida de caza mortal, solamente discurren por sus habitaciones algunas orgías

⁴¹² Livorno, 1903-Verona, 1944. Fue ministro de Asuntos Exteriores de la Italia fascista de Benito Mussolini. Tras la invasión de Albania por parte de Italia, Ciano se encargó personalmente de “montar” el régimen fascista en el país. Rodeado de lujos y excesos, atrapado en una red de intrigas, fue acusado de alta traición y fusilado por orden de Mussolini, a pesar de estar casado con su hija.

de mayor o menor importancia. Ciano, después, será eliminado por Mussolini acusado de traición –y fusilado por la espalda–, pero esa ya será otra historia que se proyecta más allá de esta breve novela.

En efecto, la posibilidad del asesinato camuflado en la cacería no se llevará a cabo en el régimen fascista, que muy bien habría podido ocurrir, sino durante el nuevo sistema político –tras un corto interludio nazi que le seguirá a Ciano, el relevo sobre la dominación de Albania por parte de los italianos, brevemente controlada por los alemanes– y que llegará tras la derrota del Eje en la Segunda Guerra Mundial: el comunismo. En este instante, Kadaré ha establecido una narración en tres planos –la historia de Ciano, la del hijo del infortunado arquitecto que recaba la información sobre su desdichado padre, y la del joven Bardh Beltroja–. Siguiendo en parte el guión de la novela postmoderna de la *coincidencia cuántica*, de la *serendipia*⁴¹³ o lo que algunos críticos gustan definir como *novela de la contingencia*, el primer párrafo del texto ya nos había anunciado la, en principio, *inexistente conexión* en el tiempo y en las historias de varias acciones y sujetos que después coincidirán y se complementarán producto del devenir o de la casuística: la pintura de Rembrandt, el arquitecto del pabellón, el avión en el que viaja Ciano sobre Albania y el joven Beltroja, todos ellos separados por la distancia, pero que tendrán una confluencia final.

El joven, en la época de la construcción del pabellón y de la historia del cuadro, era un estudiante de la ciudad de Durrës que con el paso del tiempo se convertirá en intérprete. Al parecer, intervendrá en unas conversaciones secretas del comunismo albanés con una delegación yugoslava. De esa forma, el intérprete se convierte en alguien molesto, que sabe demasiado sobre aspectos incómodos para el nuevo Estado. Dos oficiales del Ministerio del Interior, a los que Bardh Beltroja había conocido, al parecer, por casualidad –en una historia en donde todas las casualidades no son tales–, lo invitarán unos meses después a una partida de caza en el pabellón, ahora una edificación remozada por el gobierno comunista en la que, curiosa y coincidentemente, cuatro meses antes habían tenido lugar esas conversaciones secretas en las que Beltroja ofició de intérprete y supo lo que no debería saber.

Él ya conocía el pabellón, había estado anteriormente en él. Así, Beltroja regresará de caza al lugar de su condena, ahora para recibir la ejecución de la sentencia. El círculo de casualidades se ha cerrado de esta manera. Y las historias desconectadas que

⁴¹³ Gregorio Morales, en *El cadáver de Balzac*, se refiere a este asunto de las *coincidencias cuánticas* como “sincronías” (1998: 124).

arrancaron en el párrafo inicial del texto se han completado, las ha cohesionado la muerte: un asesinato. Kadaré, a modo de conclusión, ya nos avisa del tópico literario que ha desarrollado aquí, el de *la invitación mortal*, al estilo de la cena de Don Juan con el espectro de piedra del Comendador, o la de Macbeth con el rey Duncan –dos motivos que, por otra parte, han sido referentes en obras anteriores del autor–. Históricamente, en otro suceso que maneja el albanés en el imaginario de sus dramas –y que será importante en *El Sucesor*–, Mao se deshizo de su acólito y delfín Lin Biao tras invitarlo a cenar: A fin de cuentas, en toda invitación había habido desde siempre un poco de muerte.⁴¹⁴

Es muy posible que *El accidente* sea una de las novelas más complejas para el lector de Kadaré, arrastrado a una historia de diferentes aristas que de repente se difuminan, aparecen romas, reblandecidas, cerrándose en falso y quebrando, sin ningún tipo de miramientos, el *horizonte de expectativas* del lector. En primer lugar, tenemos el simple –y a la par imposible de resolver– misterio que plantea el texto, y que no se aclarará en ninguno de los casos: el accidente de tráfico, mortal, que sufren Besfort Y. y su acompañante Rovená St. El taxi en el que viajaban se sale camino del aeropuerto de Viena... de una forma inexplicable; el asunto comienza a enmarañarse, la relación de la pareja se revela complejísima; él, es un experto para asuntos de los Balcanes en el Consejo de Europa, inmerso en asuntos extraños que lo implican en la guerra de Kosovo, puede que en un juicio por crímenes contra la humanidad; ella se perfila como una acompañante de lujo, una *escort*, que coquetea desde el intercambio de parejas y los juegos sexuales hasta el triángulo amoroso lésbico. La trama se desencadena hacia el puzle incompresible con la posibilidad de variedad de opciones con aquello que el taxista pudo contemplar por el retrovisor y le aterró tanto como para estrellarse; la inabarcable variedad de disfraces de Besfort Y.: un asesino, un diplomático, tal vez un maltratador... e incluso que, al final, se pueda barajar la demoledora posibilidad de que todos hayan salido sanos y salvos de esta novela que es, más que nunca, una de las “Grandes Estratagemas” argumentales de su autor.⁴¹⁵

Novelas de *Código Saint-Germain*:

⁴¹⁴ Vuelvo sobre *El jinete con halcón* y con un análisis del tiempo desde el punto de vista de la *novela cuántica* en el epígrafe quinto de esta parte, “Del tiempo heroico al tiempo cuántico”, punto 10.5.4: “El salto cuántico”.

⁴¹⁵ Ofrezco un pormenorizado análisis con mis propuestas interpretativas en el punto 11 de la tesis, “Reflejos del totalitarismo”, epígrafe 11.6, “El accidente: figuras en el paisaje europeo”.

El ocaso de los dioses de la estepa trata el tema fundamental del alejamiento y la ruptura de las relaciones políticas entre la Unión Soviética y Albania. El misterio principal radica en esa ruptura y los motivos que la provocan, la maquinaria del Estado comunista que se va desvelando en toda su crudeza a los ojos del joven escritor albanés destinado en Moscú. La propia cualidad de escritor que el protagonista oculta ante una mujer rusa con la que coquetea y que únicamente revela cuando la relación ya se hace insostenible, así como el anuncio de su falsa muerte a la joven, son algunos de los misterios menores del texto, junto al proceso propagandístico que desencadena la URSS contra Boris Pasternak por la concesión del Premio Nobel; un proceso cargado de siniestras maniobras, un pantanal en el que hasta aparece una copia *samizdat* del *Doctor Zivago* y unas extrañas y retorcidas relaciones del escritor protagonista con otros autores becados en la residencia en la que conviven, junto a una rara epidemia de viruela y la misteriosa leyenda de Kostandin y Doruntina y su revisión en clave moderna, protagonizada por el propio autor y la joven rusa, hacen de todos ellos unos enigmas secundarios difíciles de dilucidar y de encajar en la extrañeza que produce narración.

En *El Nicho de la vergüenza* la resolución del misterio mayor viene dada en el significado del propio nicho, una suerte de *némesis* para la *hibris* de todos aquellos que han osado oponerse o levantarse contra el Imperio de la Sagrada Puerta, que han ansiado poder, y que han terminado con sus delirios de grandeza de la forma más miserable posible: con su cabeza expuesta en el nicho, sometida al escarnio público. Otros misterios secundarios, como el fracaso de la rebelión de Ali Bajá de Tepelena, su propia muerte y la forma en que se sofoca su levantamiento, el destino del perturbado vigilante del nicho, Abdulla, el juego de los falsos firmanes que engañan al Bajá —de nuevo entra en juego la “Gran Estratagema” del Estado—, el correo imperial de cabezas cortadas Tunxh Hata, la búsqueda del tesoro oculto de Alí de Tepelena... todos ellos, forman parte de la serie de misterios menores que permanecen en la oscuridad de la narración.

En *El firmán de la ceguera* coexisten una serie de sucesos inexplicables, desde la caída por las escaleras del hoxha Ibrahim, la enfermedad repentina del Príncipe, el accidente de la carroza del embajador de Inglaterra, y otros acontecimientos extraños, que son atribuidos al llamado “mal de ojo” que prolifera por doquier en el Estado. El sultán decreta el cegamiento de los “aojadores” para detener semejante práctica. Ciertamente, el “mal de ojo” no es una explicación satisfactoria para esa serie de misterios que permanecerán sin solución, al igual que los derivados de las oficinas y de los burócratas encargados de llevar a cabo la ordenanza de cegamientos, mientras el misterio central de

la obra, el propio firmán, su significado real, se nos va aclarando, hasta aparecer diáfano: es una acto de “Gran Estratagema” del régimen, que ha desviado arteramente la atención, apartándola de los problemas económicos que azotan a la administración y que habían provocado una fractura en el gobierno del Estado. Tras el firmán se oculta una trama de componendas políticas y traiciones que propician la caída del Gran Visir. El firmán era una cortina de humo para que los poderosos pudieran continuar con sus composturas mientras la población prestaba atención hacia otro lugar alejado de los corredores del poder. Una vez consumado el derrocamiento, el firmán es derogado, ya carente de utilidad, pero bien presente en todo el espanto que ha dejado.

En *El año negro* se citan de inicio una suerte de fenómenos inexplicables (al estilo de los que encabezan el arranque de *El firmán de la ceguera*) tales como la posible influencia del cometa *Halley* sobre las desgracias, unas jaurías de perros salvajes que triscan por el Peloponeso, y las incompresibles maquinaciones de un gran número de potencias que se dan cita en el territorio albanés, al que codician vehementemente. En mitad de todo aquello surge un grupo guerrillero que protagoniza la historia, el grupo *mokrano* o patriota albanés, que se enfrentará a ejércitos musulmanes, holandeses, austriacos, franceses, serbios y montenegrinos. El misterio central es, pues, este: la creación del ejército *mokrano* al mando de Shestan Verdha, algo que guarda mucha relación con la generación de las guerrillas españolas durante la Guerra de la Independencia. El destino de los guerrilleros integrantes, cuyo núcleo protagonista es de cinco hombres y que se multiplicará a medida que avanzan en los actos de guerra, queda completamente resuelto al final de la novela: son aniquilados, aunque pasarán a formar parte del mito albanés gracias a ello. Sin embargo, la actuación de ciertos espías, las componendas políticas, los mensajes cifrados, el lado que ocupa cada nación en cada instante, o el peculiar candidato a rey de Albania en la figura de Wilhelm Wied⁴¹⁶, son asuntos que se mantienen flotando entre las dos aguas de la indeterminación.

El gran invierno es como un puzle de un cuadro abstracto, una vez encajados los fragmentos nos reproduce una imagen que no es del todo comprensible, o solo entendible por el vehículo de la intuición. En efecto, hay misterios menores que se terminan resolviendo en la narración, pero otros muchos permanecen en la incógnita. El misterio mayor de la novela radica en la conocida como “conferencia de Moscú”, y en lo que en ella ocurrió, así como el comportamiento de Enver Hoxha y el resto de los líderes

⁴¹⁶ Neuwied (actualmente Alemania), 1876-Predeal (Rumanía), 1945. Príncipe de Albania.

comunistas en la misma. Desde la visión del traductor, el principal protagonista de una novela fundamentalmente coral, Besnik Struga, algunos de los sucesos acaecidos en esa conferencia le quedan más claros al lector, como la oposición de Hoxha a los soviéticos, la manera en que les plantó cara. Lo ocurrido en esa reunión, que aisló a los albaneses de la porción europea que todavía los aceptaba, fue un misterioso *coup de force* político del que nunca antes se había conocido una información *certera* o ajustada a la realidad, tan solo la versión sesgada que ofrecía el régimen. Por ello, todo lo que pulula alrededor de la conferencia queda semi velado e inmerso en un gran fresco polifónico en donde podemos decir que el misterio principal, esa conferencia, se ilumina por Kadaré con la luz y los taquígrafos de la *literaturatización*, aunque otros asuntos se deslicen misteriosamente, incluso de forma inexplicable, en las sombras, sin llegar a ver la luz de la verdad.

En *El concierto*, el caudal de su río narrativo presenta un problema de focalización en cuanto al misterio principal resuelto, pero me inclino por el accidente de aviación del mariscal Lin Biao, el hombre fuerte de China tras Mao, postulado como su sucesor, y que murió en extrañas circunstancias, y que de una u otra forma desembocará en la ruptura de relaciones políticas y económicas entre chinos y albaneses. El enigma que se plantea es si éste fue un crimen político, en cierto modo como hace Kadaré en *El sucesor*, solo que en el caso chino no se duda en concluir que fue un asesinato de Estado. La historia de Lin Bao aparece sumergida en el maremagno de otras tramas y subtramas que desarrollan numerosas incógnitas, desde los avatares de la radiografía del pie de un chino hasta la orden que recibe uno de los protagonistas, el oficial Arian Krasniqi (conductor de una unidad de carros de combate), para cercar con los blindados el edificio del Partido comunista, o la relación de un secundario con uno de los Ministros del régimen.

En el título de *La historia de la Liga albanesa de Escritores frente al espejo de una mujer* encontramos diferentes elementos de análisis. ¿Qué nos quiere decir Kadaré con semejante enunciado, extraño, y largo? La Liga albanesa de escritores, en primer lugar, es un elemento que aparece comparado, enfrentado, al espejo de una mujer y a la mujer misma, y era una de las muchas organizaciones oficiales y estatales de los gobiernos comunistas en las que se aglutinaban los autores, al estilo de la Unión de Escritores de la URSS. Ni que decir tiene que, en un marco totalitario de absoluto control estatal y férreo cumplimiento de lo que debería ser el *realismo socialista* preconizado por el estalinismo, en el seno de esa Liga albanesa, como ocurría en el seno de la Unión de Escritores soviética, la iniquidad, la traición, la delación y el chivatazo, eran comunes y

pródigos. No pertenecer a estas asociaciones significaba no poder publicar, quedar excluido de toda actividad literaria posible. Las Ligas de escritores comunistas llegaron a alcanzar un grado de autocontrol propiciado por el terror al aparato totalitario tal que su función se redujo, principalmente, a continuadas reuniones y asambleas en donde se denunciaba a los autores, en las que estos se defendían con sus autocríticas, o en las que se condenaban los errores “desviacionistas” o “revisionistas” de los colegas, miembros que eran anulados en función de cómo soplaran las tendencias políticas del momento.

Estos grupos de escritores, que *velaban* por la literatura al dictado del Estado, traicionaron sus ideales de belleza, sus ideas sobre la creación literaria, y se vendieron a la supervivencia generando obras vacías que glosaban las virtudes del comunismo, el héroe popular y la clase trabajadora, y el clima de optimismo del *paraíso* socialista. Con semejante actitud, mentirosa, miedosa, prostituyeron la novela, prostituyeron la literatura y se prostituyeron a sí mismos. *Prostitución*, esa es la palabra, es la idea que flota en el texto de Kadaré. No en vano, la mujer a la que se opone la Liga de escritores Albanesa, es una prostituta. Esa prostituta es la imagen del deseo, representa la “vía de escape sexual”, la apertura hacia la libertad de la mente, la huida del régimen. Es una mujer que ofrece sus servicios tras realizar un filtro, no ante cualquiera que se le presente, ya que se trataba de la prostituta de más clase de Tirana y, según parecía, la única, tal y como se nos advierte en el texto, lo que permitía fantasear con el intentar obtenerla aún sin conseguirlo, y en esa ensoñación radicaba la huida, no tanto en consumir el servicio sexual, que también.

De esa forma, gracias a las dos maneras de liberación de la opresión, mediante el ensueño o mediante el placer inmediato y físico, los escritores de la Liga albanesa, y el resto de la sociedad, encuentran una salida cuya equivalencia podría darse en la literatura con la evasión hacia otros mundos ficcionales, con el placer que proporciona la lectura de una buena obra o la escritura de la misma por parte de su autor. Pero, al estar prostituida la literatura en virtud del *realismo socialista*, esas funciones ya no las proporciona el arte, y deben encontrarse, paradójicamente, en la idealización de la mujer prostituta, que representa mucho más la pureza de la belleza a pesar de su condición de profesional del sexo.

Así se conforma el retruécano sobre el cual nos quiere advertir Kadaré. No en vano, comienza el texto:

“Que se llegara a colocar a la Liga de Escritores de Albania en términos de comparación con una puta es algo que me habría parecido extremadamente vulgar, como suelen serlo las metáforas manoseadas, sobre todo tras la caída del comunismo” (2002: 55).

Sin embargo, es eso exactamente lo que hace, dado que a la hora de describir la actividad de la Liga, fundamentalmente entre los años 1962 y 1967, Kadaré, o la voz narradora del texto –a la sazón un escritor y miembro integrante de la misma Liga–, no puede evitar el recurrir a la evocación de la figura de una mujer, Margarita, que aparece asociada a sus recuerdos sobre la Liga Albanesa de Escritores, y que es una prostituta. Toda la novela corta está atravesada de un humor ácido que recuerda al tono de otra novela breve del autor, *Días de juerga*.

En esta novela corta, la prostituta ha encarnado el misterio mayor, enlazado, aunado con el misterio de la creación literaria y el arte.

En *Vida, representación y muerte de Lul Mazreku* el misterio principal que se nos desvelará, justo en el desenlace, será la muerte del propio protagonista, Lul Mazreku, acontecida en algunos momentos del texto, pero que nunca resulta *verdadera* hasta los párrafos finales, en los que es ejecutado. Finalmente, este misterio se aclara, la muerte de pantomima que llevó a cabo Mazreku al servicio del poder político acaba por tornarse real, en un cruel paralelismo. Sin embargo, algunos asuntos que se van derivando desde ese suceso principal quedan sin solución y, entre ellos, aparece el más importante y que mayor incomodidad produce en el lector: ¿quién asesinó y por qué motivos a Lul Mazreku? Su muerte no forma parte, al principio, del gran enigma, puesto que aparece en el título inicial, sin embargo, la forma en la que se produce la torna en uno de los misterios más desasosegantes del lector de la obra de Kadaré, oculto para siempre en el hombre enmascarado que empuña la pistola.

La cena equivocada presenta un misterio principal: la cena a la que el doctor Gurameto, el insigne médico de Gjirokastër, había invitado al coronel nazi Fritz von Schwabe que había invadido la ciudad. Los acontecimientos que ocurrieron en aquella cena terminaron incluso, con la liberación de los prisioneros albaneses que iban a ser ejecutados por los alemanes en represalia por el recibimiento hostil que les habían dado los partisanos esa misma mañana. A medida que se va averiguando lo que ocurrió en esa cena, el extraño comportamiento del médico y del nazi, que ya se conocían de sus años universitarios, otros enigmas van surgiendo. ¿Lo que está haciendo Gurameto es una traición con los albaneses, está confraternizando con el enemigo? ¿Son realmente amigos

el nazi y el médico o los mueven otros intereses? Y al final... ¿qué convence a Schwabe para dar su brazo a torcer y liberar a todos los rehenes? ¿La emboscada que había desencadenado la tensión, el odio alemán, había existido realmente? Entonces, con la llegada del nuevo régimen comunista, se empieza a investigar el suceso, se pone en duda hasta la existencia de la cena, tratada ahora como una mera reunión de conspiradores y no como un acto heroico de Gurameto. El golpe de efecto llega cuando se confirma que, en aquellas fechas, el coronel Fritz von Schwabe estaba muerto desde hacía cuatro meses. Entonces... ¿quién se sentó a la mesa de la cena? ¿Quién se hizo pasar por él? ¿Por qué? Y aunque estos enigmas se resuelven hay otros, relacionados con el tratamiento del tiempo,⁴¹⁷ por ejemplo, y con ciertas marañas políticas, incluida la existencia de otros personajes como el doctor Gurameto el chico (un continuo opuesto al protagonista, el doctor Gurameto el grande), que no ofrecen una explicación final nada satisfactoria.

Réquiem por Linda B. presenta una estructura con diferentes enigmas encadenados, de los cuales, no todos, se verán finalmente solventados con una solución satisfactoria para el lector. De ellos, quizás el primer motor de la obra sea la convocatoria ante el Comité del Partido del autor de teatro Rudian Stefa, en principio una convocatoria enigmática y kafkiana incluso para él... que pronto se manifiesta en una pesadilla que inficiona su vida: una muchacha, deportada por motivos políticos a provincias, una tal Linda, poseía un libro de una obra teatral suya, dedicado de su puño y letra. ¿Cómo era eso posible? ¿De qué se conocían? ¿Cuál era su relación? La muchacha se había suicidado y eso era algo que no gustaba al régimen: el suicidio significaba que se podía ocultar algo, y al régimen le daba por sospechar de los suicidios. Desde ese momento, se reconstruye la historia del autor con Linda, utilizando una amiga de la muchacha como intermediaria para acortar la distancia del exilio, poniéndose en pie una relación enfermiza, un trío amoroso que se anclará con fuerza en el mito de Orfeo y Eurídice. Sin embargo, los motivos, o el motivo que llevará a Linda B. a decidir quitarse la vida es el misterio principal, que finalmente queda resuelto casi al término de la obra. No ocurre lo mismo con toda una serie de sucesos y comportamientos, incluso con algunos personajes, que se mantienen envueltos en la bruma del enigma (desde el misterioso veneno que ingiere

⁴¹⁷ Nos encontramos ante un *fenómeno cuántico* en lo referente a la verdadera duración de la cena. Un análisis detallado de esta novela lo realizo dentro de esta mismo punto 10, en el epígrafe 10.4: “Don Juan y su cena en Albania”. Me detengo, con mayor concreción en el elemento temporal en el apartado 10.4.2: “El sueño de siglos”.

Linda B., pasando por el entrenador de gimnasia, hasta la posibilidad de que Rudian Stefa haya enloquecido).

Novelas de *Código Enjambre*:

En *El viaje nupcial* el misterio principal, ¿quién trajo a Doruntina de vuelta a casa?, o si su hermano Kostandin se levantó de la tumba para ir a buscarla, quedan sin resolución. Los pequeños misterios que se encadenan sí que van encontrando una solución satisfactoria para el relato, como la relación incestuosa entre los hermanos, descubierta mediante la correspondencia de la madre de Doruntina con el conde Topia, el falso Kostandin detenido que luego resulta no ser el hermano pese a que había confesado serlo... todos los enigmas resueltos desembocan en una escena final en donde se espera que el misterio del viaje y del jinete sean aclarados por el capitán Stres ante un auditorio repleto de público, y es donde, precisamente, quedará en incógnita el principal enigma de la novela.

El Palacio de los sueños presenta un misterio principal irresoluto en el propio organismo, el llamado *Tabir Saray*, que se encarga de la interpretación y catalogación de los sueños de los súbditos y que funciona en “el más riguroso de los secretos” (Kadaré, 1999a: 55). Por el camino de Mark-Alem como funcionario del *Tabir* se van presentando pequeñas incógnitas, como las relacionadas con la interpretación de algunos sueños, el inminente golpe de Estado que pone en peligro al Gobierno, la historia de la familia de los Qyprilli o el destino de su tío Kurt, caído en desgracia, que pese a ser desentrañadas no logran aportar ninguna luz sobre el gran enigma que oscurece el *Tabir Saray* y lo aterrador que ocurre en su interior.

El expediente H. expone un misterio principal sin posible solución, el enigma de Homero, que es lo que intentan desentrañar los dos filólogos-investigadores protagonistas.⁴¹⁸ La incógnita de los cantos homéricos en absoluto es desentrañada pero,

⁴¹⁸ En su ensayo *Esquilo: el gran perdedor*, Kadaré explica el origen de esta novela: “En los años treinta, los homeristas americanos A. B. Lord y M. Parry tuvieron la deslumbrante idea de realizar un recorrido por la Albania del norte y el sur de Yugoslavia, región que constituía el último laboratorio del globo terrestre donde todavía se producían epopeyas de naturaleza homérica. En el curso de ese viaje, en contacto directo con los rapsodas de la época, a quienes entrevistaron pacientemente con el fin de descubrir todos los secretos de aquel arte hoy desaparecido en el mundo, dieron o creyeron dar respuesta a numerosos interrogantes relacionados con la cuestión homérica” (2006: 214-215). Parece ser que Kadaré tuvo un encuentro casual con Lord (Boston, 1912-Massachusetts, 1991) en Ankara, en 1979, lo que desencadenó la novela, adelantada en dos entregas en la revista *Nëntori*, en 1982, con muy escaso entusiasmo de público, lo que hizo que no se publicara como libro hasta, al menos, 1990, aunque afirmar esto, con las obras de Kadaré, resulta extraordinariamente complejo –según aclara el traductor al español Ramón Sánchez

a cambio, una serie de pequeñas miserias van quedando al descubierto como migajas con las que debe contentarse el lector: ciertas conclusiones generales sobre la épica, lo que ocurrirá con las grabaciones magnetofónicas de los cantos de los aedos registradas por los investigadores, el inquietante monje eremita Frok y su intervención en el desenlace de la historia, que deja abruptamente irresoluto el interrogante homérico.

El cortejo nupcial helado en la nieve deja sin solución los sucesos acaecidos un primero de abril de 1981 en Kosovo, cuando el ejército yugoslavo reprimió brutalmente una manifestación albanokosovar en demanda de mejoras. La cirujana albanokosovar Teuta Shkreli es la jefa de cirugía del hospital de Pristina en donde se atienden a algunos de los heridos, acto considerado por el gobierno yugoslavo como de traición. Tres misterios se plantean en las asambleas que buscan a los culpables: la colocación de camas extra para atender heridos en la víspera de la rebelión, las numerosas ambulancias que recorrieron la ciudad en ayuda de los damnificados y la desaparición del libro de registro con los nombres y apellidos de los auxiliados. Esos tres misterios pueden fundirse en uno solo, que atraviesa la obra: ¿quién tomó la decisión de ayudar a los rebeldes albanokosovares? Mientras ese asunto planea sobre la narración, pequeños enigmas se revelan ante los ojos del lector: la cinta magnetofónica que el doctor Rexha le entrega a la cirujana de forma misteriosa, que guarda la banda sonora de la represión de la jornada de protestas junto a los estertores de uno de los jóvenes muertos, así como la explosión de una bomba en la embajada de Yugoslavia en Tirana y que forma parte de la “Gran Estratagema” urdida por del régimen yugoslavo, colocada por ellos mismos para culpar a los albanokosovares del atentado y justificar el desencadenamiento de la violencia y las represalias en la zona de Kosovo.

La pirámide no plantea una solución al aterrador misterio que presenta la propia construcción. Al principio de la narración se destapa el primer secreto, el del verdadero origen y motivo de la pirámide, que es el pilar básico del poder, un elemento fundamental de dominación del pueblo, especialmente en momentos delicados de crisis ya que actúa como “Gran Estratagema”, desviando la atención de los sometidos en dirección a la construcción y a todo lo relacionado con ella. La pirámide impide la abundancia y el bienestar, dos circunstancias que convierten a la gente en refractarias a la autoridad que, así, se tambalearía. Muchos otros misterios supeditados a esta “Gran Estratagema” irán

Lizarralde en la edición española– (2001d: 8). Esto me ha llevado a utilizar el año 1990 como referencia fiable de primera edición a todos los efectos bibliográficos. Lord y Parry (Oakland, 1902-Los Ángeles, 1935) son rebautizados en la obra como Max Roth y Willy Norton (17).

surgiendo a continuación: desde componendas políticas a crímenes de Estado, pasando por accidentes durante la construcción de la pirámide. Todo ello irá quedando aclarado en mayor o en menor medida. Sin embargo, el lector jamás entenderá la aterradora naturaleza de la pirámide, que se perpetúa a lo largo de los siglos en otros faraones, hasta alcanzar la de Timur el Cojo llevada a cabo con cabezas cortadas o la de la Albania de Hoxha, en su propio mausoleo o en el paralelismo que Kadaré encuentra en la indiscriminada construcción de casamatas defensivas a lo largo de la costa.

Tal y como manifiesta Kadaré al acabar la obra, la pirámide es el enigma indescifrable que nos ha llegado inalterado en toda la violencia de su misterio hasta hoy:

“Una mañana, un turista de cabellos rubios que fotografiaba la pirámide concibió el incontenible deseo de que se tornara transparente, de suerte que tras sus costillares de vidrio pudieran distinguirse sus interioridades, los sarcófagos, las momias, el enigma indescifrable” (1994c: 167).

El puente de los tres arcos tampoco aclara el principal misterio que plantea, y que se encarna en el origen y naturaleza del propio puente, cuyo enigma se magnifica y adquiere dimensiones míticas en el instante en que un voluntario accede a ser emparedado en uno de sus muros para favorecer la estabilidad y duración de la construcción. Todos los sucesos que rodean al puente son oscuros, pero no obstante alguno de ellos acaba solucionándose. Sin embargo, no existe una confirmación directa de que tras la construcción del puente se encuentre el Imperio Otomano –aunque gracias a esa calzada la “noche otomana” penetrará en Albania– o que los símbolos de superstición que se despliegan y que desembocan en la erección del ingenio hayan sido acciones orquestadas por una potencia extranjera con el fin de invadir el país. Además, el comportamiento indolente del señor feudal no ayuda a esclarecer la situación. Finalmente, la Arbería caerá en poder de la Sagrada Puerta, pero el verdadero poder y significado, la importancia del puente y su emparedado, quedarán sumidos en la neblina narrativa que despliega el mito, la lejanía histórica y el limo de la leyenda.

El vuelo de la cigüeña nos propone un misterio central: la aventura amorosa de un poeta octogenario. En primer lugar, cabría plantearse si tal conquista es verdadera, pero pronto, las similitudes con la realidad, enmarañan tanto la historia que bien poco puede discernirse. En el juego metaliterario propuesto, el poeta es la gran figura nacional Lasgush Poradeci, a la sazón marginado por el régimen de Hoxha, ninguneado y prohibido por el sistema, pero admirado por sus colegas. La mujer, una tal Ana G., de la

que bien poco se sabe, y que no se termina de aclarar si existe o es una emanación literaria del poeta, pergeñada en un último guiño para con la sociedad que lo arrincona. A ello se le añade una correspondencia en los hábitats, dado que Poradeci vive en la misma localidad donde el tirano Hoxha pasa los veraneos, haciéndose casi impensable la posibilidad de que un individuo vigilado y lastrado por el peso del régimen pudiera sostener semejante aventura amorosa que, además, dejará por escrito en una especie de diario biográfico consignando los encuentros. Finalmente, el poeta es libre en su aislamiento, se impone al régimen y a su intención de ahogarlo, pero el lector no puede discernir que partes de las que componen la historia son verdaderas y cuáles falsas, si Ana G. fue un invento literario que ha servido a Poradeci para “escaparse” de la férrea disciplina del sistema, o si realmente existió la amante.

La hija de Agamenón marca un camino en la senda del misterio, del destino que se presenta como una incógnita para dos de los personajes de la narración: Suzana, la hija del Sucesor, y que no se ha presentado a la cita con su amante, lo que indica su ruptura, y el propio amante, invitado en una de las tribunas prominentes que celebran los fastos del primero de Mayo. El camino del protagonista hasta la tribuna se encontrará trufado de pequeños personajes, sembrados como minúsculos misterios, con sus vidas como traiciones que desentrañan las facetas más infames del régimen. Finalmente, el destino del protagonista permanece en el aire, abandona el lugar que le correspondería en la tribuna, asqueado, no quiere formar parte del régimen que ha condenado su amor al fracaso, que se lo ha arrebatado en bien de la causa general, mientras que Suzana, sacrificada por su padre, parece entregada a un futuro aún más insondable, desgraciada en aras de ganar el máximo escalafón del Partido. El destino de Suzana queda resuelto, al menos parcialmente, si *La hija de Agamenón* se completa con la lectura de la otra hoja del díptico, *El sucesor*, aunque en ningún caso aporta luz sobre el destino final del joven rechazado por Suzana, cuyo futuro es ya un enigma completo.

El Sucesor, desde el momento en que plantea el enigma de un crimen de Estado, ya se hace imposible de resolver. El crimen de Estado es una pregunta: ¿quién disparó contra el Sucesor del Líder? Y es una pregunta sin respuesta. Realmente, lograr saber quién o quienes se encontraban accionando el gatillo, o tras los cañones de las armas disparadas, ni tan siquiera daría las identidades reales de los asesinos. Se trata de una red mucho más compleja de poderes, intereses y luchas internas que apunta al mismo Líder como autor intelectual del asesinato, al Estado como responsable, pero que tampoco puede dejar de lado a todo el aparataje médico, judicial e incluso pericial, y al propio

arquitecto que construyó la casa del Sucesor (una residencia que alberga pasajes secretos) como implicados en la conjura para anular al segundo de Enver Hoxha una vez caído en desgracia.

De esa forma, la cuestión deja de ser la pregunta que parece plantearse inicialmente, si el Sucesor se suicidó o fue asesinado, para al poco tiempo virar hacia un “¿quién asesinó al Sucesor?”, y terminar preguntándose el lector si el propio Líder salió del pasadizo secreto empuñando el arma y le descerrajó el disparo. No se puede encontrar en todo el texto una respuesta clara a la pregunta de quién lo hizo, pero, y es lo que me hace catalogar a la novela como de Código Enjambre, la claridad absoluta que se desprende de que la cuestión se trata de un crimen de Estado, y de que los pequeños misterios se resuelven con una autoría determinante, es contundente. En este caso, la maraña de datos ambiguos, de sucesos que aparecen velados por situaciones contradictorias y por diferentes interpretaciones, buscan distanciarnos de la verdad: si el Sucesor fue asesinado por el Estado, la persona que apretó el gatillo importará bien poco, no así la persona que dictó la orden... Ahora, ¿quién dio esa orden? ¿Y por qué?

Cuestión de locura es la *nouvelle* que da título al volumen que aglutina otras obras: *El desprecio*, *Días de juerga* y *La estirpe de los Hankoni*. En ella, encontramos una narración biográfica en primera persona con una voz que es la continuación de esa voz infantil que hablaba en *Crónica de la ciudad de piedra*. La narración prosigue, por tanto, como una continuación de los acontecimientos que se habían interrumpido al final de la *Crónica*, con la llegada del comunismo a Albania y el término de la Segunda Guerra Mundial. La voz infantil había dotado a la *Crónica* de un ambiente mágico, revestido con un aura irreal e imposible muchos de los sucesos brutales y sangrientos, como única forma de poder ser relatados desde el punto de vista de un niño, algo que ahora, en *Cuestión de locura*, contribuye a que se genere un clima desquiciado e inestable en donde las cosas resultan todavía más descabelladas gracias al punto de vista desde donde están siendo contadas. Y en mitad de ese clima enloquecido se agranda el misterio principal que nunca llega a resolverse en la narración: el Partido Comunista. Tan misteriosos, místicos, extraños, absurdos, siniestros, resultan los comunistas para el niño-narrador como lo son, finalmente, para el lector, que no logra desentrañar el gran enigma que significan: “¿Qué clase de secreto era aquél? ¿No éramos todos comunistas?” (Kadaré, 2008: 27).

Por el camino, otras mistificaciones, más que misterios, relacionados con tíos y tías, con suicidas e inmorales, con el abuelo y su muerte, más producto del aburrimiento pueblerino que de otra cosa, van quedando resueltos en la perspectiva infantil. Lo que

viene a agigantar, en toda su enormidad de mastodonte, el misterio del Partido Comunista:⁴¹⁹

“ese nombre, es decir, el del Partido, estaba en efecto por todas partes, nadie podía presumir de haberlo visto realmente. Lo que ella había encontrado en el bolsillo de su hermano era precisamente un “carné del Partido” (...) que certificaba la pertenencia de mi tío el menor a *él*, es decir, al Partido Comunista” (27)

El aura de misterio que rodeaba al Partido era alimentada con su propia parafernalia. Así,

“la orden era terminante: nadie podía contemplar con sus ojos un “carné del Partido”. El comunista al que le sucediera tal catástrofe ya no tenía nada que esperar de la vida” (28).

Y el misterio se incrementaba todavía más en cuestiones de camuflaje:

“Tú creías estar delante de una peluquería de señoras, y aquello era sin embargo una oficina del Partido. Y así sucesivamente, una tienda de quesos, la oficina de Correos, la mercería donde se compraban encajes para trajes de novia. Tras su exterior apacible, en lo más profundo, al otro lado de cualquier puerta secreta, podía estar celebrándose una reunión secreta de miembros del Partido, todos provistos de sus “cartillas”, que se agitaban unos a otros delante de las narices: que si te la he visto, que si no te la he visto, que si te suicidas, que si no te suicidas...” (30).

Además, esta visión del *ámbito comunista* la completa la delirante visión que de los diferentes líderes como Lenin, Stalin o el propio Hoxha, tiene el niño, ridiculizando su crueldad.⁴²⁰ Una “mirada inocente” que hiel a la sangre del lector, con unas cargas de

⁴¹⁹ Es necesario recordar aquí que el Partido Comunista en Albania se comportó de la misma forma que lo hizo en Yugoslavia tras la toma del poder, y se movió en la clandestinidad durante algunos años mientras en el gobierno daba la cara un partido denominado Frente Democrático. De ahí que el niño que nos narra esta *Cuestión de locura* se queda ciertamente sorprendido acerca de un asunto tan chocante: “El Partido, aunque estaba en el poder, era sin embargo clandestino” (2008: 27) Y una nota del traductor nos recuerda, oportunamente, que este hecho aquí traído por Kadaré, la clandestinidad del Partido Comunista durante los primeros años de control del Frente Democrático de Albania, es un suceso poco recordado en el país (27, n. 3). “Pues si era tan poderoso, ¿por qué se ocultaba?” (29).

⁴²⁰ De Lenin dice que “un primo le había dicho (...) que ese tenía aspecto de bonachón, pero si se le metía entre ceja y ceja, te podía despachar en menos que canta un gallo. La decepción fue total. El tal Lenin no sólo no había matado a nadie (...) sino que incluso había sido incapaz de acertarle a un zorro que le salió al paso, tan buen corazón tenía que le temblaban las manos. Mequetrefe mayor era imposible encontrarlo” (2008: 32-33). De Stalin, “había escuchado (...) que a este Stalin sus enemigos le llamaban ‘el genio del mal’”, dicho de otro modo: un hombre terrible entre los terribles (...) No sólo no tenía nada de “genio del mal”, sino que era el más chocho de todos. Saltaba a la vista que no tenía nada bajo control allí. Todos se

ironía que solo son permisibles gracias a la voz que Kadaré ha elegido para interpretar la sangrienta parafernalia que se estaba llevando a cabo.

En la novela breve titulada *El informe secreto* se plantean, al menos, dos enigmas que no quedan cerrados con claridad, o que Kadaré deja abiertos a la interpretación del lector, en un texto cargado de significación, denso, que apenas se desarrolla en veinticinco páginas. Esos dos enigmas son el destino de los restos mortales del héroe nacional albanés Gjergj Kastrioti, es decir Skanderbeg, dado que su tumba se encuentra vacía, y el destino del funcionario encargado de llevar a cabo esa delicada investigación. La primera incógnita cuenta con el beneplácito del lector; obviamente, los restos, profanados, se han esparcido por el territorio albanés, ya haya sido en acto de venganza a manos de los propios turcos cuando se apoderaron de la tumba, ya fuera para fomentar la leyenda de la inmortalidad del personaje por parte de los propios albaneses. Sin embargo, cierto germen de resurrección, cierta duda irracional, va cundiendo a medida que transcurre la trama, hasta no desear el lector que este misterio principal, definitivamente resuelto, lo sea.

El destino del investigador, Tuz efendi, ante lo espinoso del asunto, no es sencillo: Tuz efendi es uno de esos *funervivos* kadarianos, uno de los funcionarios que saben demasiado de los resortes del Estado, que en el desarrollo o desempeño de su trabajo para el régimen ponen al descubierto, como si accidentalmente tiraran de un lado de una manta, algunos de los resortes de la maquinaria. Es imposible vivir con ese conocimiento, el funcionario, al entrar en contacto con una mínima parte de lo que constituye la “Gran Estratagema” está perdido, ya es un *funervivo*, asfixiado, alienado, condenado. Tuz efendi es uno más de ellos, uno más que incorporar a la galería de este tipo de personajes, junto a Lul Mazreku, Adrian Vogli, Mark-Alem, Besfort Y., el policía Stres, el doctor Gurameto... y tantos otros. En este caso, Tuz Efendi tiene una de las misiones más complejas que le podría haber encomendado la *Sublime Puerta*:

“tenía que ver con una tumba extremadamente importante, la de Kastrioti, pero no estaba nada claro qué se esperaba de él. Unas veces se decía que la tumba había sido profanada, aunque no se sabía por quién. Otras se sugería que los profanadores no tenían por qué ser enemigos del Estado, para

la pegaban (...) mientras él, como buen pánfilo que era, se pasaba el día pensando en hacerse fotografías con los niños”. Y antes: “Por si no bastara con la insoportable mansedumbre que rezumaban sus sienes canosas, incluso su bigote” (36). De Hoxha: “Según el primo de Ilir (...) en una sola noche se había quitado de en medio al enano negro Koçi Xoxe y a otro jerarca, uno de dos metros (...) Al menos se podía creer que había estrangulado efectivamente al enano. Aunque más tarde todo se fue al garete: sonrisas, saludos con la mano, bondad, flores, en una palabra todo almíbar, todo miel” (37). Esta ironía, que teóricamente dulcifica la crueldad de los líderes, aumenta lo terrible de sus actos con el inocente punto de vista infantil.

añadir, instantes después, que tampoco se podía excluir lo contrario. Todo se embrollaba aún más cuando, según un informe oficial, el cuerpo del difunto no fue hallado la primera vez que se abrió la tumba” (2014b: 109).

Tuz efendi llega a la Albania ocupada desde el Imperio otomano, con la intención de elaborar un informe en el que pueda dictaminar las circunstancias del asunto. El problema para el funcionario radicaba en la misma petición en sí, y en la naturaleza propia de su interlocutor, el Estado:

“lo que Tuz efendi no alcanzaba a comprender era qué se esperaba de él. Ni siquiera alcanzaba a comprender qué sería lo provechoso y lo que no para el Estado en toda esta historia”.

De esa forma, el funcionario ya está condenado, como todos los funcionarios kadarianos sometidos a esos imposibles binomios kafkianos: haga lo que haga, para bien o para mal, siempre será castigado por el Estado. De esta forma, y a raíz de unas conversaciones que Tuz efendi establece con un sacerdote de la iglesia católica de la que dependía la tumba, el asunto de la fosa vacía se va enmarañando, se va dotando de una significación especial, al ir comparándose con el de la resurrección de Jesucristo y sus connotaciones, fuertemente unidas a las cuestiones de fe. Tuz efendi empieza a comprender la verdadera dimensión, mítica, religiosa, legendaria, que posee aquella tumba vacía; el espíritu del Kastrioti ha calado hasta lo más profundo en la conciencia nacional albanesa con un componente místico-religioso de resistencia e inmortalidad. La creencia monolítica en la resurrección de Cristo, y por ende superpuesta en la tumba y en el cuerpo de Skanderbeg, eran sentimientos tan poderosos que no parecía que el pensamiento osmanlí, que el Imperio de la Sagrada Puerta, pudiera someter todo aquello con la facilidad esperada. Las dudas, los miedos, se apoderan de Tuz efendi: ¿debe consignar estas impresiones en el informe secreto que tiene encargado presentar ante las más altas instancias?: “Ahora que los osmanlíes habían puesto a Albania de rodillas, debían deshacerse de su fantasma, Kastrioti” (123). A lo mejor, eso les resultaba imposible ya, por culpa de aquella tumba vacía que todo lo sustentaba.

Tuz efendi, decidido al fin en su dilema, redacta su informe secreto. Durante el camino de retorno, sus miedos se van evaporando a medida que se va aproximando al centro del Imperio. Tal vez haya reflejado en el informe lo correcto. Incluso parece que

su estrella remonta... porque es agasajado allá donde es recibido... y cuando menos alerta se encuentra, una noche, el Estado envía un sicario: Tuz efendi es estrangulado.

El informe ha cumplido su maldición y le ha costado la vida. Daba igual lo que hubiera concluido en él, sus descubrimientos conformaban una parte de ese engranaje del Estado que ya no le permitiría continuar con vida. Los grandes misterios de la narración han quedado desvelados como en brumas... o son en mayor o en menor parte aceptados por el lector. El Kastrioti no ha resucitado, tampoco es inmortal, pero en cierto modo lo es para los albaneses. Las interpretaciones sobre la tumba, el cuerpo, incluso el cruel asesinato de Estado llevado a cabo contra Tuz Efendi, quedan resueltas, si se desea, en un nivel abstracto; todas las preguntas permanecen abiertas.

10.1.4-*Novelística de fractales*

Como he afirmado, Tal Levy articula el análisis de su tesis doctoral de la obra de Kadaré desde el misterio, lo que ha sido una valiosa pista para poder realizar una parte de mi indagación. El misterio de las novelas de Kadaré, por encima de tramas y argumentos, de quién hizo qué, de quién asesinó a quién, de qué circunstancias manipuló el gobernante, ese misterio enorme y descomunal acompañado de misterios pequeños y minuciosos que, como captó muy bien Tal Levy, al final, en su esencia, “son los mismos” que el Gran Misterio, lo reproducen.

Todo ese *misterio idéntico* forma parte de la gran revelación de la obra del albanés: una estructura mayor que se repite en estructuras menores; un fractal, como respuesta al significado de *su obra*, porque, como argumenta Antoni Martí⁴²¹ en su prólogo a la novela de Henry James⁴²², *La figura de la alfombra* (Londres, 1896):

“el significado del arte se realiza en el lector o en el espectador. La obra de arte –el poema, el cuadro, la sinfonía, la novela– incita al espectador a poner en actividad sus facultades –las intelectuales y las sensibles– y es esa actividad –que la razón razone, que la imaginación imagine, que la memoria recuerde– la que da a una obra su cualidad artística. Una cualidad que ha sido suscitada por la experiencia artística del arte, pero que se realiza en la mente y en la imaginación del lector. Y es el efecto que esta

⁴²¹ Ibiza, 1944. Poeta y ensayista, profesor de la Universidad Autónoma de Barcelona y catedrático de Teoría del Arte en la Pompeu de Barcelona.

⁴²² Nueva York, 1843-Londres, 1916. Escritor y crítico literario, autor de novelas y relatos en los que trabaja de una forma especial el punto de vista del narrador, lo que le permite afrontar profundos estudios psicológicos de los personajes. Como crítico y estudioso literario publicó *El arte de la novela* (Boston, 1884), obra de referencia para la teoría narratológica.

experiencia ejerce en la vida y en la existencia del lector, el auténtico sentido y significado de su obra” (Marí en James, 2008: 11).

En la novela de Henry James, un crítico especializado en la obra de un autor determinado se ve desafiado por ese autor a que encuentre, mediante sus interpretaciones teóricas, un pequeño detalle que a la par es una idea fundamental latente o subyacente en toda su producción. El crítico acepta el desafío, vuelve a estudiar la obra del autor, atendiendo a todos los pequeños detalles, desentrañando diminutos enigmas que conforman la obra mayor, pero no consigue dotarla de sentido, no localiza el misterio que la dota de significación. Enfrascado en analizar y desentrañar cada minúscula pieza, cada *migaja literaria*, cada hebra con la que se ha cosido la obra, nunca conseguirá reparar en el dibujo general, *la forma del dibujo de la alfombra* que, como en una pintura puntillista, desde cerca nos puede explicar la forma del goteo de la pintura y el trazo del pincel, pero sin alejarnos del lienzo nos resultará imposible entenderla su totalidad. El crítico de la novela de James no consigue ver el dibujo completo de la alfombra, el tapiz literario, quedando frustrado con el discernimiento de las hebras que lo cosen y le dan forma, ahogado en la impotencia interpretativa de no poder asimilar la geometría general: en ello consiste el desvelar el gran misterio, porque *la figura de la alfombra* dota de sentido a todo, pero los hilvanes que la conforman la ocultan. Conocer la forma del mínimo entramado no proporciona la claridad, sino un mayor sentimiento de confusión.

Así, en las novelas de Kadaré, alcanzamos a veces dilucidar los diminutos y complejos hilos que conforman su trama, pero no podemos contemplar *el dibujo de la alfombra*, el general y, en otras ocasiones, si contemplamos con claridad el dibujo desde la perspectiva global, a poco que nos acercamos esos trazos, los hilos, las puntadas, se nos difuminan ante nuestros ojos envueltos en bruma.

Las novelas de Kadaré reproducen en miniatura la complejidad de la vida cotidiana del régimen. Una vida ciudadana y política inestable, plagada de interrogantes y misterios ocultos, repleta de asuntos y comportamientos inexplicables, como movida por los designios kafkianos, o kakánicos, primero, alimentada por el motor de la psicopatía de los dirigentes, después, al estilo de un delirante *deus ex machina*. Durante el régimen de Hoxha, del mismo modo que en la Rusia estalinista o en la Checoslovaquia

de Gottwald,⁴²³ lo más inesperado y absurdo podía suceder tan a menudo que se convertía en norma. Lo más delirante tenía cabida en el discurso del día a día.

Kadaré refleja ese caos, esas incógnitas, esos misteriosos agujeros, esos tremendos e inesperados *turn of events* en las tramas de sus novelas, textos que reproducen la realidad político-social del momento. Definiré esta particularidad en un modelo adaptado para su narrativa, una *novelística de fractales*, entendiendo las obras como un fractal o reflejo en pequeño, a escala, del modelo superior que las contiene, con toda su geometría y complejidad. Por tanto, cada novela es un fractal que reproduce las complejidades sociales y político-administrativas, jurídicas, legales y morales, de la Albania del momento, con todas sus intrigas y misterios, reproducen pequeños universos gemelos de ese universo mayor que era la dictadura de Enver Hoxha.

Un fractal podría definirse, en el terreno de la ciencia, la matemática y la física, como un sistema complejo que se multiplica hacia el infinito a partir de sí mismo o, como lo define Pablo Paniagua⁴²⁴ en su aproximación a *la literatura fractal*:

“Un fractal es un objeto geométrico cuya estructura básica se repite en diferentes escalas. El término fue propuesto por el matemático Benoit Mandelbrot⁴²⁵ en 1975. En muchos casos, los fractales pueden ser generados por un proceso recursivo o iterativo, capaz de producir estructuras auto-similares independientemente de la escala específica. Los fractales son estructuras geométricas que combinan irregularidad y estructura”.⁴²⁶

Es necesario, rápidamente, alejar las consideraciones matemáticas del estudio literario, entendiendo *lo fractal* y *la fractalidad* como un recurso tomado de la ciencia y que hemos adaptado a una imagen literaria. Prosigue Paniagua:

⁴²³ Un notable compendio de los disparates del régimen de Gottwald puede encontrarse en *Gottland*, de Maruiz Szczygiel. Véase “Bibliografía general y de referencia”.

⁴²⁴ Madrid, 1959. Ha ganado notoriedad en Internet, fundamentalmente en la *blogosfera*, por su defensa de la llamada *literatura fractal*. Naturalizado mexicano, vive en Guanajuato. Ha publicado cuatro libros, de los que destacan *Palabras fractales* (Guanajuato, 2013) y *La novela perdida de Borges* (Guanajuato, 2011 y editada en España por Nowtilus, Madrid, 2013). Su narrativa y concepción literarias se presentan como “una oferta lateral a la discursividad institucional”, tal y como afirma Luis Bugarini (Ciudad de México, 1978) en la entrada a la entrevista, para la *Revista Crítica* –Revista Cultural de la Universidad Autónoma de Puebla–, que mantuvo con el autor en el marco de la feria Internacional del Libro de Guadalajara 2013 en <http://revistacritica.com/columnas-2/termino-medio/conversacion-con-pablo-paniagua-por-luis-bugarini>. Véase “Bibliografía general y de referencia”.

⁴²⁵ Varsovia, 1920-Cambdridge (Massachusetts), 2010. Matemático y principal desarrollador de la teoría matemática de los fractales.

⁴²⁶ En su blog “Literatura fractal. Fractales, fractalismo, fractalidad”. Entrada *¿Qué es la literatura fractal?*, del 9 de junio de 2007. Véase “bibliografía general y de referencia”.

“Está claro que a una oración, compuesta por un sistema de signos con sus significados y significantes, no se la puede someter a la secuencia de un algoritmo fractal, pues perdería su coherencia sintáctica; pero lo que sí se puede es imitar los modelos fractales, respetando la sintaxis, para generar oraciones y textos que conformarán lo que se puede denominar como “literatura fractal”. Por tanto, la literatura fractal sería aquélla que multiplica los signos lingüísticos, dentro de un orden sintáctico, como si se tratase de un juego de espejos que busca en esa repetición, en ese juego, una dinámica dentro de lo infinito, de lo laberíntico o lo circular; o dicho de una manera más sencilla: la literatura fractal es aquélla donde se multiplican por sí mismos los elementos que la componen” (2007).

“Juego de espejos”, “repetición”, “lo laberíntico o lo circular”, esos serían los términos afines a la reproducción en la *novelística de fractales* de Kadaré.

El intento de definir o fijar el concepto de *literatura fractal* viene, fundamentalmente, de la mano de publicaciones en *webs*, como si el “fractalismo” fuera un producto más acorde con la llamada *cloud* y con los fenómenos literarios que en ella se están produciendo, al estilo de las novelas escritas con mensajes cortos de teléfono móvil o *novelas de sms*, poemas generados por ordenador,⁴²⁷ novelas colectivas, microrrelatos y otros guiños cibernéticos.

El artículo fundamental del “fractalismo literario” es “Literatura fractal”, de Alberto Viñuela⁴²⁸, que se inspira, a su vez, en el “Manifiesto del Arte Fractal”⁴²⁹ de Kerry Mitchel⁴³⁰ y en “El Manifiesto del Fractalismo”⁴³¹ de Eva Neuer⁴³². Derivado de

⁴²⁷ En este sentido, el de poemas escritos por computadoras, destaca el poeta Dionisio Cañas (Tomelloso, 1949). Interpretada la poesía más como una *performance*, Cañas pertenece al colectivo ESTRUJENBANK, fundado en Nueva York en 1989. Se puede consultar en Internet un completo artículo sobre la poesía generada por ordenadores, escrito en colaboración con el especialista en robótica y vida artificial, Carlos González Tardón (Madrid, 1982), titulado “¿Puede un ordenador escribir un poema de amor?”, en *Poesía digital*, años 5, <http://www.poesiadigital.es/index.php?cmd=documento&id=15>. La página web de Dionisio Cañas, en donde abunda en estos y otros aspectos relacionados es <http://dionisioc.com/> [último acceso 4 de marzo de 2015]. Véase “Bibliografía general y de referencia”.

⁴²⁸ Originalmente escrito el 29 de julio de 2001 y publicado en el *site Voet Cranf*, al encontrarse el sitio web borrado, el artículo de Viñuela ha sido reproducido en innumerables blogs que atienden a la cuestión de la fractalidad en la literatura, por ejemplo en el sitio *Área fractal*, en <http://areafractal.tierradenomadas.com/litfr.html> [último acceso 4 de marzo de 2015]. Véase “Bibliografía general y de referencia”.

⁴²⁹ De 1999.

⁴³⁰ Iowa, es un ingeniero aeronáutico que ha ocupado diferentes puestos en la NASA y artista computacional y algorítmico que representa imágenes de fractales.

⁴³¹ Con fecha del 27 de septiembre de 2000.

⁴³² Eva Neuer es una escritora uruguaya que ha publicado, principalmente, un estudio sobre economía bajo el prisma de los estudios de género, *Desde uno mismo, economía femenina para una nueva era* (Montevideo, 1999).

los manifiestos y artículos anteriores, apareció “El manifiesto fractal”⁴³³ de Héctor A. Piccoli⁴³⁴, exclusivamente literario, atendiendo al carácter fractal de la poesía como una forma de rescatar la musicalización de un género lírico que se ha vuelto prosificado, circunstancia que debilita el hecho poético.⁴³⁵ En esta línea de aplicación de los fractales a la teoría literaria destaca el mexicano Lauro Zavala⁴³⁶, que los ha considerado como uno de los elementos fundamentales de la microficción.

Alberto Viñuela, en su artículo sobre “fractalismo literario”, define como *literatura fractal*

“a todo aquel escrito que manifiesta propiedades similares a las de los objetos fractales, centrándose sobre todo en los elementos recursivos, es decir, que hacen referencia a sí mismos” (Viñuela citado en Paniagua, 2007).

Para demostrar a que se refiere, propone las “*tautologías*” (repetición de un mismo pensamiento dicho de distintas maneras), las “*historias cíclicas*” (que empiezan y terminan, tras su desarrollo, con un concepto similar que une el principio y el final), “*cajas chinas y cajas chinas cíclicas*” (historias que contienen a otra historia y, a su vez, a otra historia...), todos estos recursos, son ejemplos de fractalidad literaria. Y el elemento más importante: la *recursividad*, que Alberto Viñuela explica utilizando palabras de Octavio Paz⁴³⁷:

“Una obra que dura –lo que llamamos: un clásico– es una obra que no cesa de producir nuevos significados. Las grandes obras se reproducen a sí mismas en sus distintos lectores y así cambian continuamente. De su capacidad de autoproducción se sigue la pluralidad de significados y de ésta la multiplicidad de lecturas. Sólo hay una manera de leer

⁴³³ De marzo de 2002.

⁴³⁴ Rosario –Argentina–, 1951. Es poeta y traductor de literatura alemana, especializado en el Romanticismo, director de la Georg Trakl Sprachwerkstatt, instituto privado para la lengua y la literatura alemanas, y fundador de la *Biblioteca ele* (editorial del libro electrónico).

⁴³⁵ En opinión de Paniagua (2007), Piccoli se sirve de los conceptos fractales para justificar su postura de “repensar la esencia rítmico-musical del verso” y, a través de este planteamiento, “repoetizar la poesía”. Propone, también, “trabajar con el ordenador” y hacer poemas generativos, interactivos y esencialmente plurales, respecto a las unidades de un poemario compuesto por varios poemas, para terminar diciendo que así entrarán en el “laberinto y no sólo en el endecasílabo”.

⁴³⁶ Ciudad de México, 1954. Es profesor de la Universidad Autónoma de Xochimilco y destaca por sus trabajos semióticos con la metaficción y la microficción. Es miembro de la Academia Mexicana de Ciencias con una amplia obra publicada.

⁴³⁷ Ciudad de México, 1914-1998. Poeta y ensayista, sus reflexiones teóricas sobre la poesía y la creación poética son muy apreciadas. Premio Nobel de Literatura en el año 1990.

las últimas noticias del diario pero hay muchas de leer a Cervantes”⁴³⁸.

Serán, para Paniagua y Viñuela, las figuras de Jorge Luis Borges y de Franz Kafka dos referentes de la fractalidad. Paniagua argumenta que ambos

“son dos grandes escritores los que han desarrollado su literatura, ya sea de manera consciente o no, bajo la influencia de un pensamiento cuya teoría y nombre fue posterior a la fecha de la publicación de sus obras (ya que fue en el año 1975 cuando Benoit Mandelbrot propuso el término “fractal”). Estos dos autores son: Franz Kafka y Jorge Luis Borges” (2007).

El análisis de la obra Kafka desde el punto de vista de la fractalidad, de inmediato, la coloca en paralelo con algunos de los aspectos fundamentales de la narrativa de Kadaré. Así, Paniagua entiende que:

“*El Proceso* y *El Castillo* son las dos novelas de Franz Kafka que están escritas bajo un marcado predominio de lo fractal. En las dos se expresa la imposibilidad del individuo frente a los mecanismos absurdos del poder, sus burocracias y sus mentiras. En ellas sus protagonistas han de seguir una tortuosa ruta, mental y física, para enfrentar una realidad que les sobrepasa con una serie de problemas que se encadenan sin encontrar nunca un final, repitiéndose dentro de un laberinto legal que somete al individuo frente a las arbitrariedades del poder que le gobierna y sus representantes. Este modo argumental tiene una gran similitud con lo que establece la dinámica fractal, de algo que empieza desde un punto concreto para expandirse en el espacio o en el tiempo, multiplicándose de manera iterativa, como son, en el caso kafkiano, el problema y el absurdo que lo genera, los elementos que se repiten una y otra vez a lo largo de la trama, en una lucha ideológica en donde las partes involucradas multiplican, a su vez, todos los motivos que demuestran cada acto para buscar su propia justificación. La progresión fractal de los elementos argumentales, en estas dos novelas, hacen de la narración un complejo sistema que se determina como lo más característico e importante dentro de la estructura de la propia obra literaria. La figura del absurdo se reproduce por sí misma para expandirse, con todos sus elementos connotativos adyacentes, hacia una

⁴³⁸ La cita de Octavio paz pertenece a su ensayo *La mirada anterior*, escrito en 1973 como prólogo al libro de Carlos Castaneda (Cajamarca –Perú–, 1925-Los Ángeles, 1998) titulado *Las enseñanzas de Don Juan. Una forma Yaqui de conocimiento* (Berkeley, 1968). Viñuela lo nombra en su artículo en <http://areafractal.tierradenomadas.com/litfr.html>.

lógica fractal que se constituye como el componente primario del término que se conoce como *kafkiano*” (2007).

Son palabras que pueden aplicarse, línea a línea, a lo *kadariano*. De Borges y su fractalidad, Paniagua argumenta que:

“Respecto a Jorge Luis Borges (declarado admirador de Franz Kafka), en parte de su obra está presente, en mayor o menor grado, una perspectiva fractal que se caracteriza como lo más significativo del universo literario borgeano. En sus creaciones podemos encontrar personajes inmortales, memorias que logran existir a través del tiempo y fuera del primer cuerpo que las contuvo, edificaciones laberínticas e imposibles, libros cíclicos que terminan donde empiezan y que se reproducen en el tiempo, laberintos y más laberintos, granos de arena que se multiplican en sueños, una esfera donde se concentra el Universo entero en sus diferentes configuraciones, los espejos y sus reflejos, sus juegos con el tiempo y el espacio, el giro sorpresivo de sus historias; todo ello, y su inteligencia, está tocado por el orden preciso de lo fractal. Aquí, no debemos confundir su tremenda erudición con esa inteligencia suya, que se basa, precisamente, en el juego que hace con la existencia, con lo metafísico y el devenir, con lo que se esconde detrás de las palabras y sus ideas, lo que permanece como fondo de su literatura, libre de toda superficialidad, para adentrarse a descifrar los enigmas de esa misma inteligencia” (2007).

También, como sucedía con Kafka, encontramos resonancias *kadarianas* en esta relación de lo borgiano con los fractales. Sendos autores hacen gala de una característica fundamental, fractalizada en sus obras gracias a que Borges y Kafka

“han conseguido el reconocimiento por medio del estilo conceptual de sus historias, y a partir de una mirada fractal que recrea una nueva dimensión de la realidad, lo que, sin lugar a dudas, supuso un cambio de perspectiva en los horizontes de la literatura” (2007).

En este sentido, Kadaré puede sumarse, pues, a la *narrativa de fractales* compartiendo características con las obras de Kafka y Borges. Que ambos autores se puedan considerar como precursores o ejemplos de una *narrativa de fractales* cuya escritura fuese anterior a la formulación de las teorías matemáticas, significa que una obra de estas características está mucho más allá de la mera aplicación de recursos científicos, computarizados o de juegos de ordenadores, que simplemente toma prestado el concepto,

la forma en que reproduce la realidad, de una forma referencial dentro de sí misma. *El Palacio de los sueños*, como lo es la *Divina Comedia* de Dante,⁴³⁹ pertenecen a este tipo de *obras de fractales*, independientemente de que los poemas tautológicos y los registros por ordenador también sean otra manera de literatura fractalizada más en consonancia con la modernidad del término –estos últimos en coincidencia lógico- cronológica o temporal con la formulación matemática–.

Paniagua, basándose en el artículo de Alberto Viñuela, establece diferentes recursos que caracterizan a una literatura fractal: tautologías –definiciones que se contienen a sí mismas y que no aportan nada de información–, historias cíclicas –acciones que son un fin en sí mismas, en los que en cada final supone un nuevo comienzo–, desdoblamientos –un personaje está en dos lugares a la vez–, visión caleidoscópica –un personaje tiene la visión de varios lugares al mismo tiempo–, dinámica circular –cuando un personaje se confunde a sí mismo con otro–, dinámica cíclica –cuando se describen procesos que no tienen ni un principio ni un final–, dinámica laberíntica –un buen ejemplo sería el recurso narrativo llamado *de las cajas chinas o matrioskas*–, dinámica en la repetición –palabras, frases o temas que se presentan una y otra vez a lo largo de la obra lindando con el concepto de *leitmotiv*–, dinámica de mutación –en referencia a transformaciones acaecidas dentro de la historia–, juego de espejos –por muchos caminos narrativos que intente un personaje siempre alcanza el mismo desenlace literario–, dinámica concéntrica –al estilo de una narración y unos sucesos que giran en torno a sí mismos para volver de nuevo al origen a semejanza de las ondas circulares de una piedra arrojada al agua–, y proceso invertido –son las acciones que se contraponen en la narración como un proceso de acción y reacción–⁴⁴⁰.

Vistos estos recursos enumerados por Paniagua, y según y cómo define Viñuela el ámbito de la literatura de fractales, teniendo en cuenta un abanico amplio:

“no me limitaré a hablar de aquellas obras o textos que tengan una estructura fractal más o menos evidente. También incluiré aquellas que traten el tema de la recursividad o que recojan la idea de fractal y hayan sido escritas antes de que éstos se definieran de forma matemática”,⁴⁴¹

⁴³⁹ En el sentido de que el Infierno de Dante reproduce pequeños infiernos en sus círculos, fractalizando el infierno mayor.

⁴⁴⁰ Pueden verse textos del propio autor que acompañan estos conceptos en la página web <http://literaturafactal.blogspot.com.es/>.

⁴⁴¹ En <http://areafractal.tierradenomadas.com/litfr.html>.

cabría pensar, además, en otros autores, que han recurrido a la literatura fractalizada, como son Laurence Sterne⁴⁴², Julio Cortazar⁴⁴³, Thomas Bernhard y Josef Winkler⁴⁴⁴, además de Michael Ende⁴⁴⁵, Kurt Vonnegut, Stanisław Lem, Ítalo Calvino⁴⁴⁶, Samuel Beckett⁴⁴⁷ o George Perec⁴⁴⁸.

10.2-El Caballo de Troya, Ifigenia, Tántalo y Eurídice: los mitos y la Gran Estratagema

“En su *Poética*, Aristóteles (...) expresa la idea de que *los objetos y los seres que miramos en su ser con horror, los contemplamos con placer en sus imitaciones* –es decir, artísticamente terminados–, *como por ejemplo las fieras más feroces y los rostros de los cadáveres*”.⁴⁴⁹

Ismaíl Kadaré –*Esquilo. El gran perdedor*, p.43.

Enigmas, enigmas, enigmas... De toda la sucesión de enigmas, de las obras codificadas en función a los estragos que causan en los *horizontes* lectorales, y volviendo a la compleja e interesante clasificación de los “misterios” que lleva a cabo Tal Levy, me interesan de forma determinante esos que denomina como *los misterios de grado segundo*, los creados deliberadamente o no por los regímenes opresores como un

⁴⁴² Clonmel –Irlanda–, 1713-Londres, 1768. Su fractalidad aparecería en la autorreferencialidad o “recursividad” de su *Tristram Shandy* (publicada por entregas en Londres, 1759-1767).

⁴⁴³ Ixelles –Bélgica–, 1914-París, 1984. Cuyo relato *Continuidad de los parques* (perteneciente a *Final de juego*, México, 1956) sería, a mi entender, junto a las narraciones de Borges, uno de los mejores ejemplos de literatura de fractales.

⁴⁴⁴ Carintia–Austria–, 1953. La percepción de Austria, para este autor, se inscribe en la línea de Bernhard: es un territorio pueblerino, que genera una tradición cultural artificial soportada por taras físicas y desviaciones psiquiátricas, con una presencia decisiva de la muerte y el suicidio. Su obra *Natura morta* (Fráncfurt, 2001) es una de sus obras maestras, un festival de la narración con una visión cíclica y caleidoscópica en donde la descripción de las escenas alcanza un paroxismo que desemboca en la tragedia de la muerte.

⁴⁴⁵ Garmish-Partenkirchen –Alemania–, 1929-Fildesstadt –Alemania–, 1995. Su novela juvenil *La historia interminable* (Stuttgart, 1979) le valió fama internacional. Es un referente de la literatura fractal por su dinámica laberíntica, su visión caleidoscópica y su recurrencia de *cajas chinas*.

⁴⁴⁶ Santiago de las Vegas –Cuba–, 1923-Siena, 1985. Novelista, cuentista y ensayista, su novela experimental *Si una noche de verano un viajero* (Turín, 1979) es un ejemplo exponencial de la literatura de fractales, plena de autorreferencialidad, técnica laberíntica y de *matrioskas* y con dinámicas de repetición, espejos y caleidoscópicas.

⁴⁴⁷ Dublín, 1906-París, 1989. Dramaturgo, novelista y poeta, es universalmente conocido por su teatro y como una figura clave del denominado *teatro del absurdo*, pleno de los rasgos de minimalismo y autorreferencialidad. Premio Nobel de Literatura en el año 1969.

⁴⁴⁸ París, 1936-Ivry-sur-Seine, 1982. Novelista, poeta y dramaturgo. Para el fractalismo destaca *El aumento* (1967), una suerte de obra teatral en donde se repite un esquema de forma continuada sin poder alcanzarse una resolución, hasta lo infinito. Los integrantes del movimiento literario del OuLiPo se caracterizan por utilizar recursos tomados de la fractalidad.

⁴⁴⁹ Kadaré se está refiriendo, concretamente, a *Poética*, IV (Aristóteles, 2007: 41). Véase “Bibliografía general y de referencia”.

mecanismo para dominar y ocultar sus estratagemas. *Estratagemas*, afirma Tal Levy, porque, continúa:

“para Kadaré, tal vez no exista mejor arma de dominación que la del zarpazo del misterio. Pues sí, es como la esfinge, la pirámide, el Caballo de Troya, un imaginario Palacio de los Sueños, un rígido Kanun o la épica y su supervivencia... fachadas de mismísimo misterio” (2007: 107).

“Fachadas de mismísimo misterio” que aparecen por vez primera apuntadas en su novela *El monstruo*, en donde Kadaré escribe los rasgos generales de su *teoría de la estratagema*, en un texto complejo y extraño, cargado de una simbología sugerente que abunda en esa dirección.

10.2.1-Troya: *Capital de Albania*⁴⁵⁰

Un furgón oxidado, hundido en el barro y situado a las afueras de Tirana, es el nuevo Caballo de Troya, o así es el Caballo de Troya actual en *El monstruo*. Los emboscados en el interior, una suerte de personajes desdibujados que se alimentan de un odio furibundo, comandados por un extraño y metaliterario Ulises K. (¿K. de Kafka, de Josef K. o del propio Kadaré?), todos ellos, sueñan con pasar a cuchillo y a fuego la ciudad que contemplan desde su refugio: ven anuncios y cafeterías en lontananza, y se consumen en la espera, y el lector no puede dejar de preguntarse qué verían por alguna tronera o grieta en la madera, aquellos otros, los del artero Ulises, que ponían el sitio a Troya, con quienes se han colocado en paralelo.

El rapto de Helena, tan decisivo, perpetrado por Paris, es ahora llevado a cabo en un taxi después de una fiesta que anuncia un matrimonio concertado, en una casa de Tirana: ya no existe ese *mar reverberante* clásico⁴⁵¹ por donde se conducen las naves. Y así, elemento tras elemento, reescritos para la actualidad: el algo rijoso Paris es Gent Ruvina⁴⁵², que además se encuentra escribiendo una tesis doctoral sobre la caída de

⁴⁵⁰ El origen del siguiente texto se encuentra en mi comunicación “Troya, capital de Albania: la reescritura del mito en *El monstruo* de Ismail Kadaré”, leída en el Congreso *Mitología modernas: iconos, reescrituras, arquetipos*, organizado por el Máster en Estudios Literarios y GILAVE, Facultad de Filología, Universidad Complutense de Madrid, 21-05-2012 (inédita).

⁴⁵¹ Ese mar por donde huye Helena, en barco, al que se refiere Kadaré (1995a: 34), haciéndose eco de la tradición que está quebrantando.

⁴⁵² Que al igual que le sucedió a Kadaré es un “estudiante regresado de Moscú como consecuencia de las discrepancias políticas entre Albania y la Unión Soviética” (1995a: 11).

Troya; Helena, en realidad, se llama Lena⁴⁵³; Menelao es Max; Laocoonte es un campista dominguero ebrio que, en lugar de una lanza, arroja una botella de cerveza contra el caballo, ahora trasmutado en furgón...

Kadaré reinterpreta así todo el mito, en donde el propio Caballo de Troya tiene una función que va más allá de la meramente bélica: el Caballo representa el poder político, el Estado Totalitario, la Albania de Hoxha. El Caballo siembra el terror en los hombres, su figura se les aparece en sueños, vigila, inalterable, desde su lodazal en los arrabales de la ciudad, todos y cada uno de los movimientos de los ciudadanos. Gent Ruvina raptará a Lena, arrancada de su propia fiesta de compromiso con Max⁴⁵⁴, viajando a bordo de un taxi. Desde aquí se producirá en la narración un sorprendente estado de duplicidad, un fenómeno *cuántico* y *fractálico* que Ruvina define como “duplicación del mundo” (1995a: 19).

La *duplicación* consiste en las líneas paralelas que trazan los acontecimientos; todo se escinde, tiene su otra cara del espejo en *El monstruo*. La línea de los dobles empieza en el “gran furgón abandonado” que Ruvina rápidamente bautiza como “gran Caballo de madera” (19) y, desde allí, el furgón se replica en el Caballo de Troya, Gent Ruvina en París, Lena en Helena de Troya, Max en Menelao, Tirana en Troya y Albania en Troya –también–, pero esta vez no asediada por los griegos sino por la ruptura aislacionista con la Unión Soviética, circunstancia que convierte a Albania en esa “ciudadela asediada” (al estilo de la antigua Troya) con toda la carga de significados que eso poseía para el régimen: el país sitiado por enemigos externos lograba reforzar la valentía y la conciencia colectiva nacional tan beneficiosa para el sistema político, que no dejaba pasar la ocasión de identificarse con las antiguas ciudadelas medievales cercadas por los otomanos y llamar a la resistencia.⁴⁵⁵

⁴⁵³ Nombre con una referencia inmediata a la tradición de la Grecia antigua, y cargado de erotismo.

⁴⁵⁴ Un interesante Menelao que, aquí, es Inspector de Cultura con dedicación a los museos, con rostro “rubicundo con los bigotes rubios” (15), unos rasgos eslavos que, junto a su especialización en armas y espadas de la Edad Media, le confieren ese aire terrorífico y poderoso. ¿El albanés, Ruvina, es capaz de arrebatar la mujer amada a un soviético? Esa es una de las imágenes que pueden leerse al fondo de las caracterizaciones de los personajes. Además, este Max se compone de una esencia de dictador, es una especie de emanación de Enver Hoxha obsesionado con la felicidad, quizás un Stalin enfermo con la destrucción, que afirma sin temblarle el pulso, amenazando a Lena: “Llegaré incluso a destruirme a mí mismo, pero tampoco dejaré que tú seas feliz” (17).

⁴⁵⁵ De entre los recursos característicos que se pueden encontrar en la narración fractal, que antes ha enumerado Pablo Paniagua, *El monstruo* presenta, entre otros: desdoblamientos, visión caleidoscópica, dinámica circular, dinámica de mutación, juego de espejos...

Acechando Tirana, en el interior del furgón, aguardan su momento de sangre y fuego Ulises K., Robert, el Constructor, Max, Millosh y Acamante. ¿Qué significan estos personajes?

Para Peter Morgan:

“El ambiente de los seis hombres en el Caballo está capturado a través de la ambigüedad. Es a la vez, una camioneta abandonada con corrientes de aire, un edificio ministerial de la Tirana destartada y el antiguo Caballo de Troya. Los agentes en su interior representan un amplio espectro del pueblo –el novio de Lena (Max), un ordinario trabajador de cuello blanco (Robert), un ilirio (Acamante), un extranjero de un país socialista (Millosh), y una figura de la literatura europea que abarca desde Homero a Kafka (Ulises K.). El comandante de todos ellos es el siniestro Constructor, responsable de erigir el Caballo” (2010: 86).

En primer lugar, Ulises K. Antes me preguntaba sobre la carga que esa K posee en el apellido de este personaje. Indudablemente interpreta el rol del artero Ulises, pero esa K lo connota con una nueva apreciación. Puede tratarse de un juego de paralelismo o de doble con el Josef K. de *El Proceso*, en cuanto a que este Ulises K. aguarda y persigue que se realice un acto de justicia, sin poder llegar a conseguirlo. La K puede tratarse de un guiño al propio autor, que ha querido dibujar en este Ulises K. una suerte de trasunto paralelo al identificarse como escritor en el totalitarismo, como un emboscado siempre en peligro, aguardando expectante el momento para asestar el golpe, burlar al poder, sin hacer ruido, existiendo con cuidado, como una amenaza también amenazada, algo que muy bien podría, también, encontrarse en la concepción de la literatura y existencia del propio Kafka.

Robert, resfriado, sufre del frío, algo que anteriormente le gustaba, pero ahora ya no soporta, no tolera el mal tiempo, el aullido del viento en los oídos (Morgan, 2010: 22). Evidentemente se ha acomodado.

El Constructor tiene problemas con la bebida (24), como angustiado por ser el responsable de poner en pie el Caballo, en la línea de todos esos arquitectos torturados y aterrados que aparecen en las obras de Kadaré. Para Peter Morgan,

“en cualquier caso, la figura del Constructor representa el aspecto político más peligroso en la novela. Es el arquetipo del creador de armamento político y del arquitecto del poder y del control. Amistad, subversión, infiltración, penetración,

y agresión violenta, son sus estrategias, no sus fines (...) El Constructor regresa a la tranquilidad del Caballo para saborear la victoria en abstracto. Imita misteriosamente los gestos de un dictador y Kadaré sugiere en él las formas en que el control dictatorial se alimenta de motivos personales, utilizando y manipulando las energías individuales, creando víctimas y verdugos, gratificando y castigando en virtud de un objetivo político. El pensamiento único del Constructor es el aspecto más amenazador de la historia, ya que aprovecha los temores, deseos y capacidades de los individuos. El Constructor es la primera de las figuras de Hoxha que refleja Kadaré, y de los ingenieros de almas humanas cuyo paternalismo demagógico enmascara su megalomanía” (87).

El siguiente párrafo define el estudio que de las complejidades, deformidades y aberraciones de la mente dictatorial de este Constructor, lleva a cabo Kadaré:

“Siempre que lo reclamara la necesidad, mi Caballo aparecería de pronto en el horizonte de los pueblos y de las ciudades insumisas, pesaría y proyectaría su sombra sobre sus conciencias, suscitando perpetuamente la duda, la aprensión, la angustia Ninguna horda bárbara, epidemia de peste o dictadura feroz podría lograrlo con parecida eficacia (...) Era a un tiempo aprehensible e inaprehensible, formaba parte y estaba excluido del universo humano (...) Las gentes buscarían el mal allá donde no se hallaba y no serían capaces de verlo cuando lo tuvieran delante de sus propios ojos (...) Porque llegaría el día en que la sospecha fuera tan enorme, que cada uno se vería empujado a ver en su vecino al mismo diablo... En este mundo en que ya parecían haber sido inventadas todas las calamidades yo había conseguido crear un nuevo terror, más total que ningún otro: el terror político” (1995a: 83).

Max, el novio abandonado por Lena, es el Menelao de la historia. Preocupado por la calvicie que sufre —¿un símbolo de la decadencia, de la disminución de su hombría?—, une los dos mundos creados por Kadaré en la novela al estilo de un puente. Con él se mezclan la Tirana contemporánea y el interior del Caballo de Madera y, tal vez por ello, el cabello y los bigotes le tornan a pelirrojo en el interior del Caballo (28). Max aúna las dos historias: la ordinaria de amor y la extraordinaria, y encabeza la demanda de venganza histórica de Menelao. Además, es un burócrata que trabaja en los museos, con lo que el universo de los emboscados en el interior del Caballo que ha trazado Kadaré abarca una especie de representatividad política de la Albania del momento.

Milosh, obsesionado por las mujeres (28), es un representante extranjero del socialismo de otros países, probablemente de Polonia (también podría leerse su nombre como Miłosz). Quizás, en las mujeres el personaje encuentre esa “vía sexual de escape” al totalitarismo que trataré más adelante.

Acamante no sabe bien el idioma albanés, (28), se trata de un ilirio, uno de los primeros moradores de Albania y, como tal, como prehistórico, acusa problemas de comunicación y lenguaje.

Todos estos personajes lucen una triple caracterización, según Peter Morgan: son infiltrados griegos (como en la historia original), burócratas albaneses y, a la par, espías revisionistas. Esta ambigüedad persiste en ellos (Morgan, 2010: 86).

10.2.1.1-*Descubrimiento de la “Gran Estratagema”*

“Para comprender algo de un país sumergido en la paranoia era preciso estar uno mismo un tanto paranoico”

Ismaíl Kadaré: El Sucesor, p. 134.

Pero Ismaíl Kadaré, no satisfecho con dotar de todas estas renovadas simbologías al mito, pergeña una nueva reinterpretación en el interior de la novela, reinterpretación que atribuye al propio Gent Ruvina-Paris, obsesionado con el ingenio del Caballo de madera y mediante el estudio del mismo para su doctorado en filosofía. Si Kadaré ya ha pergeñado un tirano como Hoxha en la figura del Constructor, incluso algunos de sus sicarios en los personajes que lo acompañan en el interior del Caballo, ahora debe reflexionar, de una forma compleja y simbólica, las formas en que se aplica y se desarrolla ese “terror político”. Para ello, se servirá de Gent Ruvina y de sus estudios.

De esta forma, Ruvina, tras sus minuciosos estudios, en todo momento llevados a cabo junto a su Helena, concluye, tras un complejo proceso deductivo-detectivesco que, el Caballo, de haber existido, no sería más que un instrumento de diversión, un engaño producto de la guerra sucia y de la manipulación estatal, una suerte de propaganda del régimen que hace ver lo que no existe para que los troyanos no se percaten de la amenaza... *un espectro caballar*, tal y como lo califica Gent Ruvina (Kadaré, 1995a: 39), capaz de generar el pánico colectivo, una “Gran Estratagema”, definida con palabras grandilocuentes como las políticas seguidas por los regímenes comunistas del momento.

El origen de la sospecha que desencadena la reflexión en Ruvina se inicia con el siguiente planteamiento:

“Fue, tal vez, el instante en que había vuelto a cobrar forma en su conciencia la vieja pregunta: ¿Había existido en verdad el Caballo de Troya? ¿Se habían apoderado realmente los griegos de Troya mediante este ardid, o no se trataba más que de un subterfugio literario destinado a encubrir los procedimientos mediante los cuales habían penetrado en la ciudad y ellos se cuidaron de ocultar celosamente?” (38).

Desde la duda de Ruvina se plantea el ocultamiento, lo que será la “Gran Estratagema”. “Los verdaderos motivos de la guerra habían sido ocultados”, asegura el estudioso, abundando en el concepto de la guerra sucia, de la manipulación estatal, del secretismo y del espionaje, elementos definitorios de la estrategia de cualquier poder totalitario. Así, trasponiendo la realidad albanesa a la griega, Ruvina asegura que “la propaganda griega hubo de concebir algún medio para ocultar la verdad”. Entonces, de hilo de esta suposición puede asegurar que “el Caballo de madera no había existido nunca” (39). El Caballo es un símbolo que encubre la verdad, que malea la realidad porque

“el Caballo había tenido una existencia perfectamente real, pero sólo como vehículo de encubrimiento de lo que efectivamente había sucedido” (40).

Es decir, el Caballo sí es real, pero no en la forma en que nosotros, después de la tradición, lo contemplamos en nuestro imaginario. Fue real en cuanto a engaño político, de esa forma exclusivamente. Lo demás es mentira.⁴⁵⁶

El Caballo enmascara, tal y como se afirma repetidamente en la novela, “la Gran Estratagema” (43) a la cual oculta y de la que existe una enorme preocupación, por parte

⁴⁵⁶ Robert Graves reflexiona en este sentido acerca del pasaje del caballo de Troya: “A los comentaristas clásicos de Homero no les acababa de convencer la historia del caballo de madera. De diversas formas sugirieron que los griegos utilizaron una máquina parecida a un caballo para derribar la muralla (...) que Antenor hizo entrar a los griegos en Troya por un postigo en el que estaba pintado un caballo; o que la señal de un caballo era utilizada para distinguir a los griegos de sus enemigos en medio de la oscuridad y la confusión; o que cuando Troya fue traicionada, los oráculos prohibieron el saqueo de cualquier casa marcada con la señal de un caballo (...) o que Troya a causa de un ataque de la caballería; o que los griegos, después de incendiar su campamento, se escondieran detrás del monte Hipio (“del caballo”).

Es muy probable que Troya fuese tomada por medio de una torre de madera con ruedas, cubierta con cueros de caballo húmedos para protegerla contra las flechas incendiarias (...) Pero esto apenas explicaría la leyenda de que los caudillos griegos estaban ocultos en el “vientre” del caballo” (Graves, 2005: 754).

de los griegos, para que sea borrada hasta su más leve huella. Aquí desarrolla Kadaré su concepto de la “Gran Estratagema”, desde la página 44 hasta la página 56 de *El monstruo*. Kadaré va dando pinceladas teóricas de cómo se conforma esa “Gran Estratagema”, en qué consiste, cómo se articula, siempre teniendo de fondo el ejemplo del Caballo de Troya.

En primer lugar “la Gran Estratagema debía ser hurtada ante todo a los ojos de sus propios guerreros” (44), en consonancia con la máxima que se repetirá en las novelas de *El cerco* y *Tres cantos fúnebres por Kosovo* con el asesinato de Murat I, como parte de una “Gran Estratagema” que ni los propios guerreros, ni muchos de los altos dirigentes, conocen. Porque la Gran Estratagema tiene su fundamento en la circunstancia de que “una mentira que mantiene alguna semejanza con la verdad logra una vida más prolongada que un embuste completo” (44). De esa manera, la mentira se convierte en un símbolo y

“alguien debía haber estimulado, ya fuera de modo artificial, la condensación de este símbolo, acelerado su conformación, hasta lograr embaucar a las multitudes” (46).

De esta manera, la mentira toma carta de realidad mítica, es creída y seguida a pies juntillas, ya sea “El socialismo en un solo país”, “el Gran salto Adelante” o “el país más justo del mundo”.

Existe para Kadaré un castigo desolador en la región de los Balcanes, algo similar a una especie de maldición, que se arrastra con todos los conflictos y guerras, y que nace de esa “Gran Estratagema” primigenia llevada a cabo por la Sublime Puerta con el asesinato de Murat I como desenlace a la batalla de Kosovo. Podría decirse que esa “Gran Estratagema” es una suerte de Pecado Original que marcará el destino a sangre y fuego balcánico. Según la historia oficial que ya he referido, el 15 de junio de 1389 los dos ejércitos se citaron en la región de Kosovo, concretamente en el denominado como el *Campo de los Mirlos*. De un lado una gran coalición cristiana, integrada por húngaros, serbios, rumanos, bosnios y albaneses, del otro el poderoso Imperio Turco. El resultado fue una derrota de la coalición, y la entrada de los otomanos en los Balcanes y por ende en el centro de Europa.

Sin embargo, no todo fue triunfal para los turcos, han sufrido en la batalla una baja capital, la del sultán Murat I; al parecer, como hemos visto ya, un soldado balcánico que se fingía muerto, se pudo levantar con rapidez para acuchillar al sultán que pasaba inspección al campo de batalla sentado en su caballo. El soldado, Milos Obilić en las

leyendas serbias, pasará a ocupar un lugar destacado en el imaginario de los héroes, incluso es loado cabalgando sobre la batalla, atravesando todo el frente, alcanzando la retaguardia, llegando hasta la tienda de Murat I y penetrando en ella para ejecutar al turco. Es la historia, con sus gotas de leyenda, oficialmente admitida. Sin embargo, Kadaré recurre a ella en varias ocasiones, para mostrar una de las más “Grandes Estratagemas”, puesto que la muerte de Murat I escondía enormes crímenes: un asesinato político, un golpe de Estado, un parricidio, una conjura, la manipulación de la historia, la traición, el engaño... la “Gran Estratagema” en todo su esplendor.

En *El cerco*, Kadaré muestra todos los resortes de esa impostura. En primer lugar desliza la aseveración de que “al gran sultán Murat Han no le dieron muerte los cristianos sino sus propios visires” (2010b: 296). Desde este instante se va a relatar “la verdad sobre la batalla de Kosova”. Será un cronista, entonces, conocedor de la terrible certeza, quién irá conformando los sucesivos cantos de la verdad en su cabeza:

“El sultán Murat Han sobre un caballo blanco, justo al término de los combates, antes de la caída del crepúsculo, vaga entre los muertos. De pronto, un balcánico harapiento y cubierto de heridas se alza de la tierra e intenta acercarse a él con la fingida intención de besarle la mano. Los guardias se lo impiden, pero el sultán, extrañamente, dice: “Dejadle”. Entonces el hombre se aproxima y, en lugar de besar la mano tendida, extrae un cuchillo de entre los harapos que cubren su cuerpo casi desnudo y, saltando de abajo arriba como un gato salvaje, le apuñala el corazón. Éste es el relato que aparece en todas las crónicas (...): ¡Mentira!” (297).

Entonces, ¿qué ha ocurrido realmente? En efecto, realmente se ha producido la escena anteriormente relatada, pero con dos protagonistas bien diferentes. En realidad, son un doble del sultán y un derviche disfrazado de balcánico, que actúan, entregando sus vidas, ante decenas de testigos estupefactos. De esa manera, a la tienda del propio sultán que se reúne en esos instantes con el consejo de los visires llega la noticia de su muerte, que recibe con risotadas. Los visires, entonces, lo acuchillan sin piedad mientras el sucesor, su hijo Jakub Chelebi recibe el aviso de que su padre lo requiere. Aunque durante el camino a la tienda se enteran de que un balcánico acaba de asesinar a su padre, personas cercanas tranquilizan a Jakub diciéndole que se trata de un doble. Y cuando el hijo entra en la tienda de su padre es ejecutado también. El hermano menor, el hijo pequeño, Bayaceto, se ha alzado con el poder así confabulado con los visires que lo preferían a Murat I y a su heredero. Estaba todo determinado desde mucho antes de la batalla, fuera

cual fuera el resultado en el *Campo de los Mirlos*. Bayaceto, que finge no entender nada, aunque está al tanto de todo, se deja llamar “Badijá” por los visires... (297-299). Es el triunfo de la impostura, de la Estratagema.

La historia de esta “Gran Estratagema” vuelve a ser relatada en *Tres cantos fúnebres por Kosovo*, concretamente a lo largo de su primera parte, ahora atendiendo a la figura de Bayaceto. El asesinato de Murat I permitirá a Kadaré filtrar en la batalla de Kosovo un pedazo de su imaginario literario, concretamente el asunto de la conspiración, de la manipulación de la Historia y de las luchas por el poder llevadas a cabo por los sucesores de aquellos que han sido determinados como Líderes. En el primer sentido, el conspirativo, Bayaceto, además, con engaños, atrae a su hermano mayor Jakub hasta la tienda donde yace muerto el sultán y también lo ejecuta, asegurándose así la sucesión. Como ya señalé anteriormente, toda esa secuencia en ningún caso queda clara narrativamente hablando, el propio Murat la vive como entre sueños, creándose cierta confusión incluso con la aparición de un doble del sultán (otro de los asuntos característicos del imaginario kadariano). En cualquier caso, sopesados los pros y los contras de cada historia, Kadaré argumenta su propia tesis, amparada en la conspiración, el golpe de Estado y la traición del hijo menor del poderoso sultán.

El riesgo de airear en una novela estas suposiciones conspirativas y de crímenes de Estado en un régimen como el de Hoxha resulta evidente, al no aparecer toda esta escena sobre el asesinato del sultán Murat en las primeras versiones de *El cerco*, y tan solo haber llegado a nosotros en los añadidos que el autor insertó en una reescritura posterior, llevada a cabo entre 1993 y 1994.⁴⁵⁷

Dentro de este clima de mentiras y patrañas, la Troya de *El monstruo* tampoco es ajena a las componendas del crimen de Estado, y sucumbe a una falsa paz, a unas conversaciones bilaterales que pretenden llegar a un final pacífico del conflicto. Esa delegación ofertaba el Caballo de madera con el objeto de la “impostura, el adormecimiento del enemigo” (48), como un regalo envenenado de paz:

“el grupo de hombres que había penetrado en el interior de la ciudad no era, por tanto, un comando, sino una delegación encargada de hacer una propuesta de paz. Por supuesto, la paz que proponían era un engaño. En eso consistía la Gran Estratagema, nunca utilizada hasta entonces” (47-48).

⁴⁵⁷ En comparación establecida, por ejemplo, con la edición española de 1988, la titulada como *Los tambores de la lluvia*, en donde todo el episodio y cualquier referencia a Murat o Kosovo están ausentes del capítulo XI (1988: 209-220).

El Caballo sirve para distraer la historia de la traición, ni oculta a los invasores en su seno ni opera como después se conocerá universalmente. Esa historia falaz es lo que la “Gran Estratagema” urde para que se ignore la verdadera causa: bajo un tratado de falsa paz, esos delegados atacaron a traición a Troya. Algo demasiado sucio, un poder terrible que debe ocultarse, un mancha que se disimula tras la impostura de la historia del Caballo de Troya. Es todo una gran mentira política que de inmediato cuaja en las explicaciones de vencedores y vencidos:

“¿Cómo podía, a los ojos del pueblo, transformarse una delegación en caballo? ¿Qué había empujado a la multitud a creer en espejismo semejante, más aún, a propagarla hasta lograr que Grecia toda y el mundo entero de entonces quedaran convencidos de que Troya había sido tomada mediante un caballo de madera? Ni entre los griegos, ni siquiera entre los troyanos que lograron huir a través de aquella noche de angustia, se alzó una sola voz que contradijera esta explicación. Al igual que los griegos, los teucros supervivientes sostenían que su perdición se había debido a la aparición de un caballo de madera. Relato de los hechos que ofrecieron asimismo los otros pueblos que habían tomado parte en la contienda, ya fuera de uno u otro bando” (48-49).

En este párrafo, Kadaré plantea una serie de asuntos de importancia capital en la consolidación de un régimen totalitario: la creación de una falsa línea de sucesos tenidos como ciertos desde entonces, la consolidación de la mentira política, la manipulación de la Historia y de los sucesos históricos, la calumnia de Estado en todo su esplendor.⁴⁵⁸

De esta forma, es posible la afirmación de Gent Ruvina de que el Caballo de Troya “existió sin existir” (49), en un guiño a las políticas y acciones de reconstrucción y recreación de los sucesos históricos. Stalin, por ejemplo, manipuló una foto de la llegada de Lenin a la estación *Finlandia* para que todo el mundo creyera que se había encontrado

⁴⁵⁸ Esta creación de una falsa mitología, de una línea histórica de sucesos que calará en el resto de la conciencia mundial, es un axioma de las dictaduras y países totalitarios; así, en la Alemania Nazi, los guardias de los campos de exterminio aseguraban a sus víctimas que, de contar lo que allí ocurría, nadie, jamás, los creería, que la historia que pondrían en pie los nazis sería la admitida por la opinión internacional. En cierto modo, durante un tiempo, fue así, y todavía hay quienes niegan el Holocausto y plantean diferentes líneas de exégesis histórica, calificados por la comunidad internacional como “revisionistas”. El “revisionismo” fue un fenómeno que alcanzó cotas desquiciadas, por ejemplo, en la Unión Soviética de Stalin. El borrado de las fotografías de personajes caídos en desgracia, la eliminación de biografías completas de personas *non gratas*, todo forma parte de esta “Gran Estratagema”.

allí en un momento tan crucial que lo legitimaba en la construcción del mito revolucionario, cuando nada era más alejado de la realidad. Se trata, pues,

“de mantener oculto el artificio no sólo a los ojos de su época, sino también para los tiempos por venir. Porque no debe ser desvelado jamás (...) Ardides, crueldades, crímenes, matanzas, incendios, todo puede ser divulgado, ¡excepto la Gran Estratagema!” (50).

Hemos visto cómo Kadaré asocia el Caballo de Troya a un estado de terror, a una tergiversación de la realidad por medio de la propaganda, a un pavor que cala y persiste en los cerebros de los sojuzgados ciudadanos: define Albania en el Caballo de Troya, y desmenuza el Caballo de Troya en Albania. El Caballo será sinónimo de la mentira política, de la traición, de la manipulación de la Historia puesto que, concluye Gent Ruvina, al no existir, los vencedores del sitio de Troya se preocuparon minuciosamente de que la falacia permaneciera como una leyenda en el tiempo, manipulando y alterando todo documento histórico, testimonio veraz o cantos de aedo.

La doble realidad Troya-Tirana,⁴⁵⁹ Caballo-Hoxha o régimen de Hoxha, en seguida adquiere una tercera realidad en las historias desarrolladas en la novela, las vidas de Gent Ruvina y Helena, las de los moradores del furgón-Caballo, que persisten en sus maquinaciones moviéndose entre las dos aguas de la metaliteratura. Es un juego de espejos –tanto que, incluso en un momento dado, aparecen letras escritas al revés– (61) el que nos devuelve una imagen ingeniosa en donde la Grecia de la Guerra de Troya se asemeja a la Unión Soviética, en sus características de grandes potencias colonizadoras.

El juego de dobles engañará a la censura del momento, al menos por un instante, porque tras su publicación en la revista literaria “Noviembre”, en 1965, el texto será prohibido en Albania hasta 1991, es decir, por un cuarto de siglo. Es evidente que los epítetos que Kadaré dedica en sus páginas al Caballo son ataques al totalitarismo, al régimen en cuyo seno vive y, lo que es peor para su seguridad, en cuyo seno escribe. Y escribe, refiriéndose al pavor del Caballo, en el tiempo del *Holohipo* (111), como un tiempo de malignidad, y lo califica:

⁴⁵⁹ Una correspondencia no sólo extrapolable a la Albania comunista rodeada de enemigos como un último reducto al estilo de Troya. Grecia, la asediadora, podría ser, en virtud de potencia cultural colonizadora, la URSS del tiempo del autor, ante la que Hoxha se mantiene firme, impidiendo el colonialismo económico y cultural. El propio Gent Ruvina reflexiona al respecto en *El monstruo*, refiriéndose al completo aislamiento de Albania: “Se me antoja como algo verdaderamente inconcebible: la vida fuera del campo socialista” (1995a: 73).

“ese Caballo no ha salido de ningún mito, de ningún agujero de los tiempos. Ha sido engendrado por nuestra propia época, únicamente la forma ha sido tomada de aquel remoto pasado”... (76).

Las notas de Gent Ruvina reflexionando sobre el furgón abandonado y alcanzando conclusiones acerca del verdadero sentido del Caballo de Troya, el crimen de Estado y la “Gran Estratagema” son, para Peter Morgan, un reflejo del proceso mental del propio Kadaré tomando conciencia como escritor ubicado en el seno de la doctrina totalitaria:

“Sólo el escritor e intelectual, Gent, es capaz de hacer algo constructivo con el furgón abandonado. Así, Kadaré comienza a contar la historia de la educación del escritor. En la imagen cambiante del Caballo se encuentra con el material de su propia formación política, analiza el efecto sobre sí mismo y sus seres queridos, las formas en que se distorsiona la comunicación pública y privada. Las notas de Gent representan una extensa meditación cuasi ficcional sobre el funcionamiento del miedo en la dictadura. Lo extraño, la textura surrealista, refleja el funcionamiento de la mente del escritor creativo, permitiendo a Kadaré articular el proceso que lo llevó a convertirse en un escritor en el entorno en donde el terror político se infiltra en la conciencia de los individuos y en la esfera pública por igual” (2010: 91).

La naturaleza de Troya, del mito de Troya, como ejemplo y metáfora de la “Gran Estratagema” totalitaria radica en la posibilidad de que nada de ello haya existido, que fuera una invención política para favorecer a las partes contendientes que ni siquiera se hubieran llegado a confrontar en batalla alguna. Así expresa esta idea Kadaré en su conferencia “La cólera de Aquiles” (Barcelona, 2010):

“Ninguna de las partes contendientes dio testimonio de la guerra de Troya. Representarse a Homero como un corresponsal de guerra es algo categóricamente rechazado por todos (...) Tal como se sospechaba, diversos ejércitos, tras no conseguir dar con el contrincante, regresaban y se inventaban una guerra no librada, y por supuesto, una victoria inexistente.

A la ausencia de testimonio está igualmente vinculada la sospecha, ya de sobra conocida, de que la guerra de Troya no se haya producido nunca (...) Si es que no quedó testimonio de la guerra de Troya, tal y como reclaman nuestros cánones, ¿qué fue entonces esa guerra? ¿Una confrontación invisible, secreta, de las que tienen lugar en la

conciencia? Otra cosa, ¿quizás una reforma, una superación, una despedida de algo, enmascarada, revestida de la apariencia de la guerra?

¿Un invento, una falsa alarma? Finalmente, ¿un sueño, una pesadilla, una pesadumbre oculta de Grecia?” (2010d: 14-15).

Pero una vez descubierta la “Gran Estratagema”, no es necesario que la encontremos en enormes cuestiones de Estado que atañan guerras o complots, puede desarrollarse en algunos ámbitos más simples. Un ejemplo de ello se nos narra en *La cena equivocada*, cuando Albania es liberada de los nazis y abraza el denominado como “nuevo orden” o “nueva época” (2011a: 99), junto a ese término siempre viaja de la mano otra palabra: reconstrucción. Y “por trabajo y reconstrucción se entendía, de manera general, la apertura de canales”. Sin embargo, la estupefacción llegó con un descubrimiento que se hizo después, al respecto de aquellos canales abiertos:

“Más tarde, cuando se supo que algunos de los canales, en lugar de incrementar la cantidad de agua recogida, la reducían, y que el resto, en lugar de desviarla durante las crecidas, la hacían más turbulentas, y sobre todo, cuando comenzaron las condenas a causa de ello, emergió turbiamente la idea de que los canales, aparte del objetivo ya conocido, tenían otro, este oculto. E incluso que este oculto era el principal” (99-100).

Así funciona la “Gran Estratagema” del Estado, igual actúa en las alturas, señalando complots en el Buró político, que se ocupa de unos tejemanejes con segundas intenciones operando sobre unos míseros campos roturados.

10.2.1.2-Visión de Laocoonte

“Cógenle
y entre espiras ingentes le sojuzgan.
Ya dos vueltas los lomos escamosos
le dan al cuerpo, al cuello, y todavía
las engalladas fauces su cabeza,
ponzoñosas, dominan. Él en vano
los torpes nudos por soltar relucha,
mientras se empapan las sagradas ínfulas
con baba inmunda y tósigo negruzco.
Terríficos clamores lanza al cielo,
cual bramidos de toro que huye herido,
del altar sacudiendo de la testa
el hacha mal clavada”.

A Kadaré le ha ocurrido lo mismo que a Laocoonte, al que define en su novela como un represaliado del poder totalitario. Si el Caballo encarna la “Gran Estratagema”, atacarlo, ponerlo en entredicho, como lleva a cabo el propio Kadaré con *El monstruo*, te puede conducir a sufrir un final como el del propio Laocoonte: “Si atacas al caballo de madera como hizo Laocoonte, deberás estar preparado para una contraofensiva” (1995a: 55). Más adelante, el paralelismo del sufrimiento de los intelectuales, de los escritores bajo el yugo totalitario, se identifica completamente con Laocoonte, sometido a padecimientos que se reflejan en el constreñimiento de los artistas bajo la dictadura:

“Todo ese crispamiento, ese sufrimiento, es sin duda superior al dolor físico provocado por el estrujamiento de las serpientes. Además, no soy el primero en decirlo. Existe un viejo debate a propósito de ello, ¿lo sabías? Según Virgilio, en el instante de ser estrangulado, Laocoonte dejó escapar un grito terrible. Aunque, como ves, la escultura no parece reproducirlo. Si la boca aparece abierta, yo creo que es más que nada para expresar un padecimiento de naturaleza espiritual. El problema ha dado origen a una nueva discusión: al igual que la escultura, Virgilio da a entender que él fue asfixiado al mismo tiempo que sus hijos, mientras que los antiguos poetas refirieron que los segundos fueron los únicos en encontrar la muerte. Parece que se alude, por tanto, a una presión indirecta que se habría ejercido contra él, a uno de los medios utilizados en los tiempos modernos: la coacción mediante los hijos” (111).

¿Acaso no es un grito mudo, una mueca que debería expresar el alarido y que se ve silenciada, la situación de muchos escritores bajo el totalitarismo? Y Kadaré va más allá al identificar a Laocoonte con cualquiera que se arriesgue a denunciar la “Gran Estratagema” y el riesgo al que somete a su familia: viven bajo la coacción y el miedo a que el régimen se cebe en castigar a los propios hijos, uno de los resortes habituales para amordazar al elemento subversivo que amenaza al Estado. La estatua de Laocoonte, el propio Laocoonte, ha cuajado en el imaginario de Kadaré desde este instante, como un elemento opuesto a la “Gran Estratagema”, a las mentiras y perfidias del régimen. Y en esa similitud con los escritores atenazados, amordazados, Laocoonte resulta concluyente:

“Esas manos y esos pies atenazados, esa inmovilización completa, sin la menor esperanza de escapatoria. Una

⁴⁶⁰ Virgilio: (2009) *Eneida*, 11ª ed., ed. José Carlos Fernández Corte, trad. Aurelio Espinosa Pólit, Madrid, Cátedra.

imposibilidad de moverse a la que se añade una total imposibilidad de expresarse” (112).

En un instante, Kadaré trae como protagonista a Laocoonte, por espacio de unas páginas, de la 123 a la 130 –el capítulo X entero–, y la historia se centra en sus últimos momentos. Como alegato final, el repaso que hace de su situación es semejante a lo que un escritor podría reflexionar inmerso en el aparato represivo totalitario, conocedor de la verdad de la “Gran Estratagema”, pero enmudecido, sin la posibilidad de dar luz a su obra, a su verdad, que se perderá en cuanto sea represaliado:

“Siento que cada día que pasa mis esperanzas disminuyen. Los caminos me son cerrados uno tras otro. Me encuentro atado de pies y manos. Pero la más terrible de todas esas ataduras es la que me impide expresarme. Él puede haber dicho que acabarían cerrándome la boca, pero en realidad ya lo han hecho. No soy más que un ser petrificado. Una momia egipcia. Tal vez incluso pero, pues, según dicen, por la expresión de una momia puede adivinarse algo acerca de los últimos instantes del individuo al que luego envolvieron en vendas; sin embargo, yo me perderé en las tinieblas. En compañía de la verdad” (129).

Sin embargo, no hay desolación tras este mensaje de Laocoonte, puesto que Kadaré se encarga, en la página final de la novela, de advertirnos que entre la población existen otros muchos Laocoontes dispuestos a plantar cara al régimen. Delante del viejo furgón/Caballo de Troya, frente a lo que representa la “Gran Estratagema”, Gent Ruvina eleva una botella de cerveza (como Laocoonte arrojó tiempo atrás una lanza al Caballo) y la tira sobre el furgón desvencijado: se acaba de convertir en un nuevo resistente, en un nuevo Laocoonte e, incluso, al estilo de las transformaciones que suceden en las *Metamorfosis* de Ovidio, ha transmutado en estatua del mismo modo que la del mito griego, rodeado de turistas que le hacen fotos en una sala de un museo, y quiere gritar la verdad:

“Él quiere abrir la boca para contar los hechos tal y como se produjeron en realidad, pero el mármol de que está constituido se lo impide” (170).

Para Peter Morgan, esta identificación del autor con Laocoonte⁴⁶¹ deriva unas circunstancias muy claras de similitud entre víctima y verdugo, entre represaliado y

⁴⁶¹ En 1967, Kadaré escribirá el poema “Laocoonte”, como una forma de expresar su sentimiento y preocupación por haber caído en desgracia, o al menos haber perdido el favor del régimen a causa de su

opresor. Laocoonte es una obra del régimen y, siendo producto del mal es, a la par, la mejor de sus denuncias:

“Víctima de un régimen pernicioso, agitando y profiriendo gritos de terror y dolor, el escritor se hace a la vez visible e inaudible. Se convierte en la imagen estética del problema, como la boca que no puede hablar y el cuerpo que no puede moverse, ya que es castigado por las serpientes de los dioses. No es posible enunciar lo que le ha sucedido, debe confiar en sí mismo como la imagen del régimen, el material que se expone con el fin de exhibir los males de su entorno político. Laocoonte es el intelectual en un régimen opresivo y físicamente amenazante, cuyo cuerpo es rehén de su arte. Está, a la vez, aislado del mundo y es el objeto de la atención del mundo. Laocoonte es la imagen del escritor estalinista en la Europa del Este. Es el objeto de la mirada del mundo, pero desde su incapacidad por articular su situación, no puede hacer nada más que mostrarse a sí mismo, con la esperanza de que la esfera estética puede generar comprensión en donde la esfera política ha fracasado” (2010: 91).

Esta *visión de Laocoonte*, completa el complejo ejercicio de planos de *El monstruo*, una maraña narrativa que, en parte, busca esconder la primera y gran denuncia de Kadaré ante el régimen de Hoxha. Así, el libro podría estructurarse en los siguientes planos:

PLANO 1º: Troya/La Ilíada-Laocoonte. Conversaciones de falsa paz, conocimiento de la verdad por parte de Laocoonte, composición del poema sobre Troya.

PLANO 2º: Tirana/Caballo-Los hombres ocultos en el furgón, la boda y el rapto de Lena, la situación política de Albania, las especulaciones de Gent Ruvina sobre el Caballo y la “Gran Estratagema”, los sueños destructores del Constructor, la vida en común de Gent Ruvina y Lena, la vida secreta de los ocultos.

10.2.1.3-*La “Gran Estratagema” del terror político –de Monastir a Vlad Drăculea–*

“Albania harapienta, aunque no poseía catedrales ni monumentos de estilo gótico o renacentista, podía competir en cuanto al barroquismo de sus crímenes con las más excelsas tradiciones europeas”.

novela *El monstruo*. En este sentido, Kadaré declara que el poema “Laocoonte” es “la luz de la vela sobre la tumba de mi novela” (Kadaré citado en Morgan, 2010: 112, n. 110).

Ismaíl Kadaré: *Vida, representación y muerte de Lul Mazreku*, p. 274.

Inspirado por el combate entre aqueos y troyanos que Kadaré había escuchado tantas veces de boca de su tío, la revisión del mito, a la que no es ajeno en otras muchas obras en donde rearma modernos personajes de Ifigenia o Agamenón⁴⁶², profundiza hacia el pasado en la búsqueda de *la germinación del mal* que parece llevar, como elemento primigenio, una ocultación de la verdad por parte del poder. Así, el Caballo se convierte en lo que denomina la “Gran Estratagema”, por vez primera mencionada en la página 42 de *El monstruo*:

“Tras haber puesto a punto el mecanismo –al que podríamos denominar la Gran Estratagema– mediante el cual proyectaban apoderarse de Troya”

y que será el origen de todo mal político totalitario: escudarse en la mentira y en la imposición de una realidad alterada a los ciudadanos.

Desde esta idea de la “Gran Estratagema”, Kadaré construirá su denuncia del régimen de Hoxha. Hallada y proyectada la idea en *El monstruo*, y derramada como el gran acierto –“la época del gran descubrimiento” calificó el propio Kadaré a esta fase literaria–,⁴⁶³ una idea vertida, posteriormente, en otros muchos textos: así, la “Gran Estratagema” tiene forma de Pirámide de Keops, de Palacio burocrático-administrativo, de nicho en donde se exponen cabezas cortadas, de firmán de la ceguera, de palacete de caza, de falso muerto cobijado bajo una sábana y tendido en la cubierta de una lancha...

Todos ellos, son elementos que operan como distracción para ocultar la realidad: la realidad es la existencia de un Estado criminal. Los elementos, como se desprende de la enumeración anterior, no necesariamente siempre se circunscriben a motivos arquitectónicos. Parte de la “Gran Estratagema” es una red de mentiras y desinformación que se eleva en relación con la misteriosa muerte del Sucesor de Enver Hoxha –donde el régimen sostiene que se ha suicidado para ocultar un crimen de Estado–, o la pantomima de falsos cadáveres expuestos para aterrorizar al pueblo en *Vida, representación y muerte*

⁴⁶² A tal respecto, véase más adelante mis análisis de dos novelas de Kadaré que pivotan sobre el tema de Ifigenia, de Agamenón, y del sacrificio en aras de un poder totalitario, en los textos del albanés *La hija de Agamenón* y, de una forma algo más tangencial, en *El sucesor*.

⁴⁶³ Tal y como declaró en Bilbao durante la charla sostenida con la gestora cultural Carmen Posadas y en el ámbito de la entrega del acto del premio BBK-La risa 2012.

de *Lul Mazreku*,⁴⁶⁴ o las rupturas de relaciones con otros países afines como lo eran Yugoslavia, la URSS o China, en un intento de desviar problemas internos y virajes en las líneas y tejemanajes políticos en dirección hacia la causa común de un *enemigo externo*, y un etcétera de motivos que funcionan como “Gran Estratagema”, que iré comentando y señalando a lo largo de este trabajo.

Muchas son las relaciones que se pueden establecer entre Kafka y Kadaré, pero tal vez sea esta idea de la “Gran Estratagema” la que más los aproxime. Porque lo que en el albanés son construcciones monolíticas, obras faraónicas, firmanes impopulares, decretos inhumanos, nichos donde se exhiben cabezas cortadas, en el checo son pasadizos y castillos, procesos absurdos, incluso metamorfosis alienantes que no llevan, por objeto, nada más que denunciar esa “Gran Estratagema” criminal de quienes detentan el poder, que beben de las fuentes directas del mal y necesitan enormes maniobras de distracción para disimular los ríos de sangre que manan a su paso. Ambos, Kafka y Kadaré, nos advierten: estamos empleando demasiado tiempo en contemplar la “Gran Estratagema”, no somos capaces de mover los ojos en otra dirección y darnos cuenta de la verdad que se nos escamotea.

El tiempo del Caballo de Madera es definido por Gent Ruvina como “el tiempo de la traición”, (1995a: 111) esa traición que los gobernantes cometerán, implacablemente, amparados en su “Gran Estratagema”, y que es sinónimo de las múltiples formas de opresión. Serán estas formas de opresión las desgranadas por Kadaré en su narrativa, concentradas en *El monstruo* y que luego se expandirán por el resto de sus libros. Ante el pavor generado por la visión del Caballo, Gent Ruvina concluye:

“es como la Esfinge ante la pirámide de Kefrén (...) Tú dices ¡qué angustia!, pero debes saber que sembrar la angustia ha sido uno de los primeros cuidados de todo régimen (...) Esfinges, signos místicos, caballos de madera... Son todos productos de la misma fábrica” (1995a: 110).

El que la mezcla de tiempos y espacios haga que los sucesos de la novela sucedan en un maremagno temporal, en el cual se diluyen, representa una innovación técnica sin precedentes en la literatura albanesa, tiene mucho de intento de mostrarnos que la opresión y el régimen de la sangre es consustancial al ser humano, desde cualquier época,

⁴⁶⁴ Como también se verá más adelante, una escena esta, la de la exposición del falso cadáver, que tiene una directa imbricación con el mundo clásico, más en concreto con la *Ilíada* y el arrastramiento del vencido cuerpo de Héctor por parte del colérico Aquiles, frente a las murallas de la ciudad sitiada.

desde el momento mismo en que bebió de esas fuentes del mal y comenzó a emponzoñarlo todo con la mentira y la manipulación para obtener, así, el beneficio de unos pocos: mentiras y manipulaciones, en efecto, crímenes realizados en nombre de las más elevadas causas e ideales. Sólo así se creyeron con fuerzas para construir pirámides, cambiar la historia a base de falacias y para ocultarse, traidoramente, en el vientre de un Caballo para poder degollar a los indefensos.

Moisés Mori define la caracterización de este Caballo de Troya en la novela de Kadaré como

“un enemigo multiforme, exterior pero también interno, “aprehensible e inaprensible”, “nunca se sabía dónde se encontraba y dónde no”, “podía manifestarse bajo no importa qué apariencia”. Es decir, el enemigo es más poderoso de lo que habíamos supuesto: el Caballo es un cuerpo extraño en la vida corriente del país, no se sabe de dónde le viene su poder, ni lo que pretende. Como en *El firmán de la ceguera*, el peligro es múltiple, indefinido, se extiende sin límites, y una oscura conspiración se vuelve – como siempre– la entraña de la vida política. El Caballo representa este dominio del terror” (2006: 188).

Los arquitectos, quienes han diseñado los edificios monolíticos que aplastan al individuo, aquellos que han levantado las estructuras del pavor, son conscientes de las aberraciones que han fraguado. Así lo admite el Constructor del caballo de Troya que, en *El monstruo*, afirma: “Yo había conseguido crear un nuevo terror, más total que ningún otro: el terror político” (1995a: 83). El Caballo de Troya significa, representa y encarna, la brutalidad política.

Este caballo es una trampa envenenada que los inocentes troyanos introducen en su interior, al estilo de otra “Gran Estratagema” política que termina en matanza y que Kadaré ficcionaliza en *La commission des fêtes* (Pristina, 1980).⁴⁶⁵ En ese texto, el sultán de la Sagrada Puerta invita a quinientos de los albaneses más influyentes para celebrar la pacificación del territorio una vez que se ha consumado la derrota sobre el bajá rebelde Alí de Tepelena. Sin embargo, la celebración es una ratonera: el sultán ha reunido a lo mejor de la intelectualidad e “inteligencia” albanesa para arrancar de cuajo cualquier otro

⁴⁶⁵ *La comisión de fiestas*, relato todavía sin traducción al español, editado en francés junto a varias novelas en el tomo tercero de la colección “Obras”, que publicó Fayard en 1995 y que lo presenta como “la versión definitiva” del texto en traducción de Yusuf Vrioni (www.fayard.fr/ouvrres).

brote independentista. La fiesta acaba con una masacre. Es una nueva celada, una nueva Estratagema para la aplicación del poder político.⁴⁶⁶

La trampa de la invitación a una celebración, una comida o una cena, algo con aspecto inocente al fin y al cabo, se encuentra también en Macbeth con la invitación del rey Duncan que después será asesinado. Como una base literaria de engaño político que acaba con sangre, esta sería una de las referencias conocidas y admitidas por el propio Kadaré como una de sus grandes influencias, pero la “Gran Estratagema” sangrienta que aparece reflejada en *El monstruo*, en *La comisión de fiestas* o en la invitación a los *lahutare* que finalmente son masacrados en *El Palacio de los sueños*, entronca con un par de engaños que han tenido lugar en la Historia real.

Así, la “Gran Estratagema” en la que parece fundamentarse Kadaré para *La comisión de fiestas* es la conocida como “masacre de Monastir”, en donde el 26 de agosto de 1830 los señores albaneses fueron convocados a esa localidad por el jefe turco en la región de Rumelia (actual Macedonia). El desfile ceremonial de las tropas turcas, supuestamente desplegadas en honor de los invitados, se convirtió en un ataque por sorpresa y quinientos albaneses principales fueron masacrados. Acusados de traición, sus cabezas acabaron enviadas a Estambul.

El segundo suceso histórico que recuerda a la actuación del sultán de *La comisión de fiestas* también posee unas raíces balcánicas, en esta ocasión está protagonizado por Vlad III, más conocido como Vlad Drăculea⁴⁶⁷, el príncipe de Valaquia, y que se ha vertido al imaginario popular como el Conde Drácula. En 1459 llevó a cabo una venganza contra los boyardos, a los que invitó a una cena de Pascua que terminó con el empalamiento de los comensales en cantidad de quinientos (Martínez Laínez, 2001: 31-33). En ambos casos, un engaño, una estratagema, que ocultan todo el horror del posterior golpe político, al que las víctimas han sido atraídas mediante engaños.

En esta mezcla sangrienta, fundida en la novela con una historia de amor, radica el efecto potente de *El monstruo*. Para Peter Morgan:

“El poderío de *El monstruo* deriva del golpe que proporciona la oposición de lo ordinario y lo extraordinario en dos líneas narrativas principales, una es la idílica y completamente ordinaria historia de amor; la otra es una surrealista y extraña

⁴⁶⁶ Un resumen de este relato nos lo ofrece Moisés Mori en 2006: 192-193.

⁴⁶⁷ Sighisoara (actualmente Rumanía), 1431-Bucarest, 1476. Príncipe de Valaquia y gran resistente contra el Imperio otomano que amenazaba a Europa con una penetración en el continente por la parte de los Balcanes que él defendía. Su crueldad lo convirtió en un personaje despiadado y de leyenda, mutando en el Conde Drácula.

evocación de una Tirana en un estado de emergencia, bajo el asedio de cambiantes e indefinibles fuerzas simbolizadas en el misterioso Caballo de Troya que permanece en las afueras de la ciudad. En derredor del motivo arquetípico de la historia de amor (...) Kadaré teje una imaginativa y brillante trama sobre el tema del asedio y del terror (...) El Caballo de Troya, el símbolo arquetípico europeo de la guerra y de la amenaza de la infiltración extranjera, alimenta la inspiración para *El monstruo*. Kadaré introduce un nuevo elemento en la vieja historia de Troya. Su Caballo de Madera permanece eternamente a las puertas de la ciudad, albergando peligrosos agentes y transformándose a lo largo de los siglos en una imagen surrealista del terror político” (2010: 81-82).

El engaño, con objeto de cometer un crimen, oculta las intenciones del Estado. Y ese crimen busca sumir a la población en la inacción del pánico. Un ejemplo de este tipo de estrategia aparece en el trasfondo de la novela *El puente de los tres arcos*, cuando se empareda a un hombre inocente con objeto de cumplir la leyenda que asegura que, así, la construcción se verá libre de maldiciones y no se derrumbará. El monje Gjon colige que

“el crimen se cometió con un objetivo: que cundiera el pánico.

Habían calculado todo de antemano. Con seguridad estudiaron detalladamente todas las posibilidades de justificar el crimen. Desde el principio, cuando no existía ni el puente ni su proyecto, iniciaron este asunto enviando un hombre que fingió un ataque de epilepsia justo en la orilla del Ujana e keqe. Ni el puente ni el proyecto existían, lo primero fue la enfermedad. Esta desbrozó el camino. Lo más natural es que detrás de ella viniera la muerte” (1989: 104).

Todo un capítulo, en *El año negro*, está dedicado a estas extrañas relaciones entre Estados, relaciones que buscan atemorizar con sus comportamientos, por nimios que puedan parecer, y que deben ser interpretadas, hasta las más absurdas posiciones, como declaraciones dignas de echarse a temblar. El capítulo referido, el número XV (2001b: 108-112), es el que denomino “el capítulo del bakllava”. En él, Kadaré nos da una muestra del pavor político que desencadena el movimiento de un Estado con el envío de un mero dulce con valores estratégicos. En unos instantes de gran conflicto, el Estado turco manda de regalo un *bakllava* (un pastelillo típico) al cónsul inglés. Eso desencadena los temores: ¿qué pretenden con ello, que quieren decir, que propósito persiguen? Evidentemente

“el *bakllava*, como pastel oficial del Estado turco, albergaba un sentido o un mensaje, y cualquiera de los dos podía estar directamente vinculado al diámetro del *bakllava* y al número de sus capas de hojaldre” (109).

Se ha disparado la alarma, y no es infundada, si se tienen en cuenta algunos datos del pasado histórico, siempre relacionados con otros dulces regalados por los turcos. Napoleón había recibido un gran *bakllava* de ciento cuarenta capas con motivo de un giro en las relaciones de los turcos respecto con él; o el *bakllava* enano de treinta y una capas para enfriar el trato con el zar ruso; o más tarde otro envío a los rusos, de un dulce mayor, que consolidaba nuevas diplomacias; o uno sin almíbar remitido a los polacos, y uno desprovisto de nueces para el Sha de Persia, o aquel *bakllava* requemado para el arzobispo de la iglesia uniata en víspera del exterminio de los armenios a manos turcas (111).

Todos esos dulces habían poseído una significación, adelantado un comportamiento del Estado totalitario, juzgados como los movimientos previos de los peones en una partida de ajedrez. Y de entre todos ellos, los que más pavor podían infundir, los *bakllava* que Kadaré denomina

“de la perfidia y el engaño (...) enviado en 1710 al gran visir Numan Qyprilli, una semana antes de su caída; el de la emboscada, como el colosal *bakllava* del banquete de la fiesta de Monastir, donde fueron masacrados los cabecillas de Albania, en 1832” (111).

Incluso hay algunos más, como los “de la cólera manifiesta, de la ironía, del repudio anterior al castigo, sin olvidar los envenenados”. Ante un poder así, cabe preguntarse qué formas quedan de combatirlo, de resistirlo, de luchar. La literatura, la escritura, es una de esas maneras, pero el engranaje del poder es descomunal, operando con ahínco

“en su macizo edificio color café, innumerables funcionarios trabajaban día y noche en este cometido. Allí se fabricaban las grandes disensiones en el interior de las naciones, las enemistades seculares, las venganzas, los odios; desde aquí se incitaba el surgimiento de los cismas religiosos, las divisiones lingüísticas, las enconadas rivalidades: los del llano contra los montañeses, los de la costa contra los insulares, los del norte contra los del sur y a menudo todos contra todos” (Kadaré, 2001b: 168).

Estas relaciones entre los Estados mantienen sus propios códigos de diálogo. Si en el caso del dulce, el pastelillo es un tipo de lenguaje que es necesario saber interpretar para poder dilucidar la mejor o peor relación de un Estado con otro, en *El concierto* encontramos una muestra de la actuación de lo que se denominan *uniformes verbales*, de cómo se pervierten los lenguajes estereotipados en virtud de la relación más o menos cordial entre países.

Así, el deterioro entre la amistad chino-albanesa repercute en sus mensajes manidos con ciertas variaciones de la fórmula establecida que incide en los términos tabú que resaltan aquello que no desean nombrar y que, precisamente, realzan lo que evitan mencionar:

“En los comunicados acerca de las recepciones y banquetes ofrecidos a las delegaciones, los chinos fueron los primeros en modificar la fórmula: “La recepción transcurrió en una atmósfera muy cálida y amistosa”. Inicialmente eliminaron el adverbio *muy*, después hicieron desaparecer el epíteto *cálida* y finalmente sustituyeron todo el texto que hacía de coletilla en los comunicados, rematándolos ahora con las palabras: “En el curso de la recepción los asistentes se sonrieron unos a otros”.

La prensa albanesa mantuvo la formulación anterior, con la única diferencia de sustituir los calificativos *cálida* y *amistosa*, por el más lacónico de *cordial*” (1992: 75).

Será en *El accidente* en donde Kadaré exponga un ejemplo de la “Gran Estratagema” del Estado en lo que denomina como los “falsos complots” (2009: 168-169). Ubicando los recuerdos del protagonista Besfort Y. en la época de la purga desatada por el *falso suicidio* del Primer Ministro —el asunto Shehu del cual hablo ampliamente en la presente tesis al abordar diferentes aspectos, incluida la novela de *El Sucesor*—, y que califica la represión como una consecuencia del “último complot en Tirana” (168), un complot inexistente, porque los complots eran de mentira y, aún más falsos, los conspiradores que se ocultaban tras ellos. Esos imaginarios complots urdidos por el propio Estado “eran tal vez los complots más aterradores que jamás hayan existido” (169).

Las *conspiraciones* urdidas por el Estado eran uno de los pilares básicos, fundamentos sobre los que se enraizaba la “Gran Estratagema”:

“Los falsos complots eran conocidos desde el tiempo de Nerón, quizás desde antes. Complots concebidos en aras de una idea. Por razones de Estado. Para remontar una crisis.

Como pretexto para un ataque. Para aterrorizar. Proyectados por el deseo de anticiparse al mal (...) Por la envidia. Por la locura” (169).

La génesis y evolución de estos *falsos complots* estaba tipificada. Arrancaba “en el cerebro enfermo del tirano”, en donde “brotaba una duda” (170). Después,

“el engaño lo cubría todo, semejante a una niebla cada vez más densa. Envolvía todo el horizonte. No dejaba una sola fisura en parte alguna. Una tras otra, las conspiraciones surgían entre esa bruma, difusas al principio (...) luego cada vez más nítidas (...) Nadie era capaz de discernir cuánto había de verdad y cuánto de fábula en estas informaciones” (171).

10.2.2-*Ifigenia en Tirana*

Ifigenia, o si se prefiere, *La hija de Agamenón*, tal y como se titula la novela corta de Kadaré, responde también a la reelaboración de un motivo griego clásico. Ifigenia es producto de una estratagema política, y como tal tiene cabida en el imaginario de Kadaré.

Ifigenia, la hija de Agamenón, rey de Grecia, según cuenta la tradición, debía ser sacrificada por su padre en Aúlida, para así calmar a la furiosa diosa Artemis que había parado el viento con una gran encalmada que impedía a las naves de los aqueos zarpar en dirección hacia la campaña de Troya. Agamenón, implacable, encuentra razonable el sacrificio de la hija en pos de sus beneficios políticos y militares. Al final, sin embargo, Ifigenia es sustituida, en el último instante, por una cervatilla en su lugar. Esta es una maniobra de evidente estratagema del Estado. Muestra una cosa, pero realiza, a espaldas de los súbditos, otra bien diferente.

Suzana es la hija del miembro principal del Politburó, del hombre señalado a suceder al Gran Líder cuando cese en su mando. Y ese futuro de gloria y poder podría verse empañado por el comportamiento de la mujer, que mantiene una relación amorosa inconveniente que mancharía la reputación del padre en una Albania repleta de odios, intrigas, dobleces, traiciones, y en donde todo vale para ocupar un puesto tanpreciado como el de Sucesor. Suzana debe sacrificarse, como Ifigenia, por el bien político del padre, y abandonar la relación poco recomendable.

La perspectiva elegida para narrar los acontecimientos se inserta en un determinado momento temporal: el amante de Suzana es el narrador del texto, un

periodista de la televisión albanesa que acude como invitado a una manifestación conmemorativa del Primero de Mayo en Tirana y se dirige a las celebraciones, tan cargadas de significado e importancia en los países comunistas, y que en Albania son una gran fiesta política y nacional.

La acción de la novela transcurre en apenas unas horas escasas, desde que el protagonista abandona su apartamento (en donde aguardó a Suzana en vano, ella no se presentó) hasta que alcanza en un pequeño paseo el llamado Bulevar de los Mártires de la Nación, lugar en donde se celebrará el desfile. Mientras camina en pos de ubicarse en una tribuna de preferencia, el protagonista-narrador va reflexionando acerca de lo que va percibiendo: desgrana sus pensamientos en primera persona acerca de la pérdida de la mujer, del sacrificio, de la hipocresía de la clase dirigente, de la pavorosa vida cotidiana bajo el comunismo... Todo ello salpicado con su percepción personal del momento, del gentío que, como autómatas, se dirigen a presenciar el desfile y vitorear a sus líderes, las figuras políticas sumidas en el ambiente de alienación de los asistentes, el propio Gran Líder e, incluso, contempla a la que ya es su ex amante, apostada junto a su padre, el Sucesor, todos ellos cercanos a Enver Hoxha.

Así, salen al encuentro del protagonista un hombre caído en desgracia porque se ríó el día del funeral de Stalin (2007c: 25), un escenógrafo degradado a trabajar con grupos aficionados de teatro en aldeas por haber montado “un drama con treinta y dos errores ideológicos” (28), el “padre ideal con hijas de la mano bajo el cielo socialista de mayo” (35), el pintor Th. D. y su comprometido papel dentro del sistema cultural y político del régimen, unas veces sirviendo a su favor, otras puesto en entredicho (66-67).

Estas impresiones que recibe del ambiente y que describe el protagonista son implacables. Tal y como afirma Mori:

“El narrador describe con dureza el sistema comunista en que se desenvuelve; de hecho, el paseo desde su casa al Bulevar se convierte en una sucesión de rápidos encuentros con personas conocidas, que guardan –todas ellas, sin excepción– pruebas del terror político cotidiano. Ya se trate de disidentes represaliados (artistas e intelectuales amigos, en su mayoría), de funcionarios ultraortodoxos, de un pariente delator o de un siniestro vecino, estos personajes ilustran la naturaleza del infierno creado por Hoxha: reino de la perpetua amenaza, dictadura absurda y paranoica, yermo de eros, imperio del Estado policial” (2006: 106-107).

Kadaré establece un paralelismo entre las intrigas y el juego sucio del Partido con el mito de Ifigenia, iguala los intereses y ambiciones de Agamenón y del Sucesor, reflexiona acerca de las cuestiones morales del poder “a cualquier precio”, sobre la inhumanidad de los dirigentes y de los totalitarismos; incluso introduce una reflexión sobre el propio mito relacionada con su máxima de la “Gran Estratagema”, en función de si todo el sacrificio de Ifigenia y la posterior sustitución por el cervatillo no obedecen a las farsas políticas, si sólo son maniobras de distracción del poder para aterrorizar a los súbditos, como lo podría ser, también, la caída en desgracia del Sucesor.

El Sucesor ha ordenado a su hija que cambie su comportamiento y que deje de frecuentar a su amante, el periodista, poco recomendable. La mujer, que no acude esa mañana a su cita con el hombre, acepta así el sacrificio, como Ifigenia. Y, en efecto, si un Líder envía al sacrificio a su propia hija, ¿qué penalidades y entregas no exigirá de su pueblo? Con ese momento, ejemplar, el pánico se apodera de todo el sistema, desde los hombres situados más abajo hasta los altos miembros pertenecientes al gobierno. De ese modo, el Sucesor envía un mensaje de lo que está dispuesto a empeñar por su ambición de alcanzar el poder, un mensaje dirigido en dos planos (aterroza al pueblo, y sirve para amedrentar a sus futuros camaradas y rivales políticos; además le demuestra al Líder su entrega incondicional a la idea y al propio sistema).

Si el padre es capaz de sacrificar al hijo, como Agamenón lo hizo con Ifigenia, o el bíblico Isaac estaba dispuesto a degollar al suyo, o como ejemplo de ejemplos, Stalin se desentendió de Jakov dejándolo prisionero a manos de los nazis... solo resta imaginar lo que un Dirigente del sistema es capaz de hacer con alguien que no sea de su familia: comportarse sin piedad. Así que todas las personas amedrentadas, *domadas*, que le salen al paso al protagonista de *La hija de Agamenón* no son sino un producto del pánico, de las escuchas, de los chivatazos, de las delaciones, del estado de angustia y depravación moral que rige en Albania. Ante la visión de una familia que acude al acto, el protagonista argumenta el ya mencionado “padre ideal con hijas de la mano bajo el cielo socialista de mayo” (2007c: 35), una estampa perfecta que ha costado el sufrimiento de muchos, porque “¿a qué precio te has ganado esa estampa? ¿A quién has enviado al destierro?”, le gustaría preguntarle al padre alegre y orgulloso. Es el sustrato más bajo del sistema inmoral, donde rige el monopolio de la sospecha y la degradación humana.

El engranaje de perfidia y crueldades hace que todos crean que poseen un pasado deshonesto, plagado de actos contra el Estado, un pasado que ocultar bajo el temor, y se conducen como cáscaras vacías, alienados, movidos por huera consignas de aterradores

promesas: “Defenderemos los principios del marxismo-leninismo, incluso si nos vemos obligados a comer hierba” (57). Cualquier sacrificio será escaso; el ejemplo mítico de Ifigenia encaja a la perfección en todo ello, aunque la clave no radica en que el Guía separe a la hija del Sucesor de una persona inconveniente para el régimen, sino, tal y como argumenta Mori, en

“demostrar hasta donde llega la mano del horror, su poder omnímodo, pues si los propios dirigentes son capaces de inmolar a los suyos, qué desgracias no han de aguardar a los demás. Si Agamenón había sacrificado a su hija, ya nadie podía esperar para sí clemencia” (2007: 36).

Aprovechando las reflexiones del protagonista, Kadaré va repasado uno a uno los crímenes del régimen y los diferentes resortes que ha utilizado para reprimir las conciencias, desde la autocrítica, las asambleas, las purgas, los procesos, las depuraciones, la censura a los escritores... la historia política de Albania, las decisiones de su Gran Líder Hoxha con todas sus iniquidades. Si el Líder exige el sacrificio de la hija del Sucesor para demostrar que tiene valor para heredar la jefatura, es lógico entender que el propio Líder, como Stalin, haya castigado a su propio hijo también. Sin embargo, Hoxha aún no tenía hijos cuando debió demostrar esa crueldad con alguno de los suyos. Tal y como relata Mori (2006: 109-110), el tirano eligió a Bahri Omari⁴⁶⁸ para el sacrificio. Ese hombre le era el máspreciado por entonces, el marido de su hermana y uno de los intelectuales más notables del país en esos momentos, además de benefactor y tutor del propio Hoxha. El golpe del tirano caería sobre la persona que lo había escondido de los nazis durante la lucha de liberación, que después le había ayudado para conseguir la beca de estudios en París... Así daba un ejemplo contundente.

No en vano, ¿qué podía esperarse de un país cuyo modelo era Stalin? Porque Albania era estalinista, mucho más que soviética, y cuando consideró que la URSS de Jrushchov traicionaba los ideales de Stalin se alejó de ella. De esa manera, si Stalin había entregado a su propio hijo Jakov⁴⁶⁹ a la muerte (Kadaré, 2007c: 106), sacrificándolo a

⁴⁶⁸ Gjirokastër, 1888-Tirana, 1945. Periodista con eminente carrera política, llegó a ser Ministro de Asuntos Exteriores, cargo por el cual Hoxha lo mandó ejecutar, fusilado como traidor.

⁴⁶⁹ Borji (Georgia), 1907-Campo de concentración de Sachsenhausen, 1943. Oficial de artillería del Ejército Rojo, fue capturado en la batalla de Smolensk (del 6 de julio al 5 de agosto de 1941). Después, los alemanes ofrecieron un canje a Stalin: su hijo por el Mariscal Friedrich von Paulus (Guxhagen, 1890-Dresden, 1957), que permanecía en manos soviéticas tras el cerco y batalla de Stalingrado (del 23 de agosto de 1942 al 2 de febrero de 1943). Stalin rechazó el canje alegando que no tenía ningún hijo. Las versiones sobre el final de Jakob son contradictorias. Dejado en manos de sus captores, el hijo de Stalin, desesperado por el desapego

manos de los nazis, el ejemplo entre los políticos albaneses debía cundir: tenían que ser como Stalin, cualquier entrega era poca, y el pueblo pensaría como en tiempos del holocausto llevado a cabo en Aúlido:

“Si el jefe supremo, Agamenón, había sacrificado a su propia hija, ni la más leve muestra de piedad podía esperarse para nadie” (108).

Stalin se coloca, así, en paralelo al mito, como un Agamenón moderno dado que:

“Jakov (...) fue sacrificado no con el fin de que compartiera el destino de cualquier otro soldado ruso, como pretendió el dictador, sino para conferirle a este último el derecho a exigir la muerte de cualquiera. Del mismo modo que Ifigenia había provisto a Agamenón del derecho a la matanza (109).

De esa forma “todo había sido erradicado para tornar más fácil el triunfo al crimen” (106) y junto a los retratos de los líderes comunistas, del propio Stalin, debería exhibirse el del mismísimo Agamenón, inspirador de todos ellos:

“Las hileras apretadas del desfile no tenían fin. No faltaba más que el retrato de Agamenón. Del camarada Agamenón Atrida, miembro del Buró Político, maestro supremo de todos los inmoladores futuros. Como fundador, como clásico en su género, sin duda conocía mejor que nadie las entrañas de aquel asunto” (106).

Y sí con el sacrificio de Ifigenia arrancaba la campaña de Troya, es decir, la campaña de la infamia, el sacrificio de Suzana rehusando a su relación amorosa para no perjudicar al Sucesor sólo podía desembocar en la demoledora conclusión: si nadie espera ya piedad, entonces, “nada se opone ya al agostamiento de la vida” (113).

El agostamiento de la vida, una conclusión verdaderamente trágica de los efectos que la dictadura produce en las personas que la sufren. Una conclusión siniestra porque realmente

paterno, pudo haber puesto fin a su vida suicidándose al arrojarse contra las verjas electrificadas del campo de concentración, o bien con un disparo en la cabeza. Sin embargo otras fuentes de la administración y archivos del campo informan de que fue ejecutado sumariamente por un guardia al desobedecer las órdenes de éste. No puedo dejar de aludir a una reflexión literaria del asunto que aparece en *La insoportable levedad del ser*, de Milan Kundera. Jakob se suicidó arrojándose contra las alambradas por motivos de higiene relacionadas con el retrete del barracón que compartía con prisioneros británicos, quienes lo humillaban continuamente por dejarlo sucio (1987: 249-251).

“el caso Shehu es aquí un decorado de fondo. Kadaré se vale de un dato marginal (el frustrado compromiso del hijo) – episodio que no se cerró con la muerte del primer ministro ya que le siguió una cadena de interrogatorios, cárceles, purgas y ejecuciones (desde la mujer e hijos de Shehu hasta ministros y altos dirigentes albaneses) que causó en Albania una sensación de tristeza y pesadumbre y angustia como ningún otro suceso del régimen. A partir de ese dato de la vida privada (convertido aquí en el amor entre Suzana-Ifigenia y un periodista) desenmascara Ismaíl Kadaré el turbio juego del Guía, las maniobras de Agamenón, el verdadero rostro de un Estado policial que aspira a generalizar la culpa e imponer el terror, a controlar hasta los pliegues íntimos de la existencia, a secar toda energía vital o erótica (incluido el sexo de Suzana)” (Mori, 2007: 36).

Kadaré, mediante trucos y engaños, consiguió sacar del país, junto a otras obras, *La hija de Agamenón*, primer escrito en el que se narra de forma directa y explícita su postura ante el régimen criminal de Hoxha. Antes, había utilizado subterfugios (la llamada *noche otomana* para ubicar sucesos políticos muy similares a los de la Albania actual, las alusiones más o menos veladas al control de las conciencias en *El Palacio de los sueños...*), pero *La hija de Agamenón*, acabada en 1986, era una narración impensable e imposible para aquellos momentos: y tremendamente comprometedora y peligrosa. Tras ciertas peripecias, fue puesta a salvo en París, en el interior de una caja fuerte, gracias al editor Claude Durand⁴⁷⁰. Después, a la caída del comunismo, aquellos textos vieron la luz, muchos de ellos retocados, pero no así *La hija de Agamenón*, que apareció editada exactamente igual que fue redactada entre los años 1984 y 1986.

El empeño de Kadaré en la obra es el de reflejar la caída moral de los políticos, de las ideas, de los ideales, del Gran Dirigente, pero, además, el vaciamiento y *agostamiento de la vida* bajo el comunismo: “¿Cuántos años de semejante aridez serían precisos para convertir la vida en un erial?” (2007c: 111), se pregunta el protagonista. Y añade: “Y todo eso por la sola razón de que así, marchita, reseca, la vida era más fácilmente dominable”. Al final del texto, Kadaré establece un paralelismo entre Troya, la campaña y los sucesos que conducen a su final, con la mismísima infamia. La historia de Troya, repleta de muertes y artimañas políticas, no es sino la historia de una colosal infamia.

⁴⁷⁰ Livry-Gargan (Francia), 1938. Editor, escritor y traductor.

Troya, todo lo relacionado con la ciudad épica, su asedio y caída, siempre ha sido un tema referencial en la narrativa del escritor albanés, así como sus constantes menciones a la cultura y a los mitos clásicos. Sin embargo, toda la *parafernalia mítica* que rodea a Troya, para Kadaré, siempre viene de la mano de una cierta bruma que lo lleva a plantearse una y otra vez, como hace en su ensayo sobre Esquilo, si esos acontecimientos no ocurrieron de diferentes maneras:

“El sacrificio de Ifigenia en Áulide, el puerto donde está congregada la flota griega a la espera de la partida. Los vientos son adversos, el ímpetu belicoso se resiente, el adivino Calcante aconseja el sacrificio de la doncella, que Agamenón, tras momentánea duda, acepta.

Tal es el testimonio de Esquilo y de toda la literatura griega antigua, pero el lector actual intenta descifrar una verdad más precisa oculta en la bruma mítica. ¿Qué vientos adversos impedían partir a la flota griega, quién era en realidad Calcante y, sobre todo, por qué razón llevó a efecto Agamenón el sacrificio?” (2006: 150).

En Ifigenia, de esta manera, Kadaré encuentra, además de muchos de los elementos de las tragedias de su admirado Esquilo, un drama de ocultaciones y mentiras, que se puede superponer a la dictadura de Hoxha:

“Lo más probable, sin embargo, es que no existiera consejo alguno de parte de Calcante y que el sacrificio de Ifigenia respondiera a un frío cálculo debido a la así denominada *raison d'Etat*: Agamenón inmoló a su propia hija no sólo para encumbrarse, tal como le acusa con razón su mujer, sino, ante todo, con el fin de granjearse el derecho de exigir a los demás sacrificios y sangre en una guerra que no tardaría en transformarse en un matadero. Se trata de una práctica nada infrecuente entre los caudillos” (152-153).

Pero no sólo se trata de este último motivo, con el sacrificio de la hija exigir el sacrificio de los demás, sino que Kadaré atisba tras de la inmolación de Ifigenia algo mayor, la “Gran Estratagema” totalitaria porque “la suposición y último interrogante referido a si se llevó a cabo realmente o no la inmolación de Ifigenia” (152), a menudo puesta en cuestión por alguna otra versión de la mitología que ubica a Artemisa supliendo a la muchacha por una cierva, lo que

“no echa por tierra sino que refuerza el argumento anterior. La organización de una representación semejante, un falso

sacrificio, subraya justamente el frío cálculo que preside la acción y su objetivo”.

Por todo ello, Kadaré concluye que “gracias a Esquilo sentimos que Troya se adapta al siglo XX como a ninguna otra época” (154). En Troya se desencadena un cruel baño de sangre, y no debemos olvidar la forma a la que me refería a propósito de cómo sería recordado este siglo XX, en mis primeras palabras escritas en la Introducción de la presente tesis.

10.2.3-*Tántalo en el engranaje del Estado o la inmortalidad vacía de contenido*

El *contracapítulo* segundo de la novela *Frías flores de marzo*, de Ismaíl Kadaré, se centra en el denominado “funcionario de la Muerte” y en la historia de Tántalo, que ha robado la inmortalidad y, también, indirectamente, versa sobre Prometeo y el hurto del fuego... interpretado todo ello como una enorme conjura política en donde Zeus aparece caracterizado como el Gran Tirano –algo que Kadaré ya había manifestado en su ensayo sobre Esquilo–, y recurriendo el autor al motivo denominado como “Gran Estratagema”, el pilar fundamental de sus novelas “políticas”.

Kadaré presenta aquí una parábola compleja en la que la figura de Tántalo es interpretada desde el punto de vista prometeico, en tanto en cuanto es conocedor de un “secreto” en poder de los dioses que dará a conocer a los mortales, sufriendo el castigo por ello. En este caso, Tántalo ha conseguido que un hombre se resista a la muerte, siendo la inmortalidad y su secreto, la esencia misma de los dioses, el conocimiento revelado.

El *contracapítulo segundo* de la novela se inicia con el personaje denominado como “funcionario de la Muerte” (2001f: 65) que acude a la puerta de la vivienda de un hombre para llevarlo consigo. El hombre se niega a marchar en compañía del “enviado de la Muerte”. Pasada la primera sorpresa inicial, el funcionario insiste en su requerimiento, piensa que ha sido mal comprendida su solicitud porque no le cabe en la cabeza que nadie pueda resistirse –porque nunca, jamás, nadie osó a resistirse a ello–, e incluso extrae las órdenes que transporta para verificar que no se trata de un error. Cuando insiste, el hombre se muestra firme: “Vete por dónde has venido, no tengo nada que ver contigo”. La acción ocurrida en estos tres primeros párrafos es de una enorme densidad simbólica.

En primer lugar atendamos a la frase que inicia el *contracapítulo*: “En la noche oscura, el funcionario de la Muerte llama a la puerta de un hombre”. Representa una de las estampas que ya han quedado fijadas en la memoria del imaginario del régimen totalitario, las detenciones a medianoche, el momento en el que mayor vulnerabilidad presenta el individuo ante el rodillo del Estado. Así que un funcionario que acude a la puerta de la vivienda de alguien en plena noche –¿acaso un funcionario, a excepción de un policía secreto o “de información”, no es la figura que más terror puede inspirar en un régimen totalitario?–, para que lo acompañe, es una escena que utiliza Kadaré con una carga de angustia más que evidente. Ahora bien, lo chocante es la resistencia individual, como si el poder del funcionario, de lo que representa, el Estado, y de todo aquello que lo avala (los papeles burocráticos, la orden que el burócrata comprueba y, evidentemente, está correcta) y la propia nocturnidad, ya no sean un mecanismo suficiente para doblegar a un solo hombre. ¿Por qué?

El Estado es oscuridad, noche, muerte, órdenes inhumanas, también una maquinaria que debe funcionar pasando por encima de cualquier vicisitud individual, y ya se hace tarde para entretener el funcionamiento de ese sistema inclemente, “ha transcurrido una fracción de tiempo y el hombre deberá estar muerto, sin embargo aún alienta” (65-66), y esa resistencia absurda está retrasando la eficiencia del mecanismo, obstruyendo el engranaje de todo un esfuerzo burocrático, de información, policial, ministerial, estatal, administrativo y judicial, logístico al fin y al cabo, cuyo fin último es la producción de la muerte del sujeto indeseable.⁴⁷¹

Tal vez sea momento de acabar con aquello, recurrir a la patada en la puerta, ejercer como funcionario del poder omnímodo, pero eso no será posible. El propio requerido abre la puerta y manifiesta lo que resulta inadmisibile para el engranaje totalitario: “yo no reconozco tu poder”. Pero un individuo no puede oponerse, así, por sí solo, al inmenso rodillo administrativo, sin inmediatamente ser triturado. Posee algo más, algo que lo convierte en intocable, al menos de momento, ante los requerimientos del Estado: y le enseña al funcionario “alguna cosa de la que nadie hasta el día de hoy ha sabido la naturaleza exacta o a lo que se asemeja”. Kadaré, en su tradicional estilo

⁴⁷¹ En ese sentido, el máximo exponente de la “industria de la muerte” fue el Estado nazi. Sus campos de exterminio estaban diseñados para que la materia prima, el individuo, fuera procesado en el menor tiempo posible con el mínimo gasto, y manufacturado con el “resultado de muerte”. La muerte era el “producto” de la fabricación resultante tras la manipulación de la materia prima, y como tal, debía atenerse a unos estándares de producción, calidad, normativas, legislaciones, ámbitos jurídicos... lo que generaba todo un universo, todo un sistema del Estado puesto a disposición de la función técnica de la producción eficiente de la muerte.

enigmático de arrojar misterios, juguetea con el lector brindándole algunas conjeturas al respecto de lo que puede mostrarle al “funcionario de la Muerte”, quizás un medallón, un salvoconducto, un sello que lo protege... pero la naturaleza de este asunto queda en segundo plano de inmediato, ante el poder que contiene, capaz de inmovilizar al funcionario que “desorbita los ojos y, paralizado en el sitio, no sabe que decir (...) Reconoce su poder y lo acata”, y decide informar a sus superiores ante la gravedad de la situación.

De esta manera, se dispara la estratificación del régimen burocrático. El jefe del funcionario, desconcertado, consulta con otro jefe, que decide presentarse ante un superior, Erebo, el ministro de la muerte y siguiente en el escalafón que traslada el problema al “*gran jefe*”, Hades. Y este, ante la dimensión de la resistencia del humano, no tiene más remedio que acudir a informar al Gran Tirano que está encarnado para Kadaré en la figura de Zeus. El sistema de responsabilidad descendente y en cascada del sistema burocrático en donde un alto cargo hace responsable a sus delegados y estos, a su vez, a los funcionarios que se encuentran por debajo y, así, hasta alcanzar a los trabajadores más modestos, ante la gravedad del problema presentado, ha tomado una dirección ascendente.⁴⁷² El asunto ha cruzado desde los funcionarios hasta las administraciones, desde las administraciones hasta los ministerios, y desde ellos, alcanzará a la Presidencia.

El engranaje del Estado absoluto, comandado por Zeus, es decir el Olimpo totalitario, entra en acción. A continuación, las deidades, a cargo del dios supremo, inician una serie de acciones para aclarar lo sucedido: el hombre se encontraba en poder, en

⁴⁷² Hay una suerte de subversión extraña de la *Comedia* de Dante y del motivo del descenso a los Infiernos en este *contracapítulo*. A medida que los responsables han ido delegando el problema, evidentemente han ido descendiendo hacia el reino del Hades hasta topar con el mismísimo Hades, pero a la par, el asunto ha ido subiendo en el escalafón hasta alcanzar al mismísimo Zeus. Después, tras el descenso/ascenso, se produce una segunda subversión de la *Comedia* en ese desfile de personajes infames que, en primer lugar acontece en el Olimpo, lo que no deja de sorprender, porque lo habitan “chivatos epilépticos” o “mirones hermafroditas” (68), cuando en la obra de Dante, en el Paraíso, el poeta asiste a un desfile muy distinto con todas las glorias y virtudes de la Iglesia pasando ante él. Aquí, el narrador se ha subido hasta lo más alto y sólo se ha encontrado con lo más zafio y repulsivo, al igual que antes, al ir ascendiendo/descendiendo en la cadena de responsabilidades, se alcanzó el reino de la Muerte. Podría decirse que Kadaré hace en el *contracapítulo* una *contraascensión* e, incluso, un *contracielo*, siempre atento a jugar con *contratextos* que dialoguen irónicamente con Dante y su *Comedia*.

Después, y como desenlace a *Frías flores de marzo*, volveremos a presenciar un desfile de infames, en este caso integrado por diferentes políticos, todos ellos dirigentes políticos. De “un cortejo de coches oficiales” (2001f: 172), descienden Brézhnev (Kamenskoye –Rusia–, 1906-Moscú, 1982) y Ulbricht (Leipzig, 1893-Brandeburgo, 1973), para juntarse con ellos el propio Edipo Rey, enceguecido. A lo que asiste aquí Mark, como él mismo adelantó unos párrafos antes, es a una especie de profesión de “la culpa” del Estado totalitario causada por sus crímenes.

conocimiento (como algunos de los personajes de las novelas kadianas) de ciertos secretos del Estado que conforman parte de la “Gran Estratagema”, de esos secretos que constituyen la esencia de sus engranajes y que los individuos, los súbditos, jamás deben saber, y a quienes hay que mantener distraídos, atemorizados, aterrorizados y mirando en otras direcciones.

El sistema ha entrado en ebullición ante tamaña revelación:

“Los aposentos y los despachos de las divinidades se iluminan uno tras otro. Las carrozas van y vienen a través de la noche. Son despertados sucesivamente los investigadores...” (68).

El Olimpo, con Zeus a la cabeza, se comporta como la maquinaria del Estado totalitario desbocada cuando lleva a cabo una campaña de purgas, de limpiezas, de búsqueda de culpables, de procesos:

“Se manda reabrir los expedientes, se somete a tortura a hombres y divinidades (...) se llevan a cabo otras acciones incomprensibles que son presenciadas por primera vez, aunque también otras que ocurren por última vez, o que de todos modos sucederán o que parecerá como si suceden”.

Hay que encontrar a quien haya filtrado la forma en que se puede resistir a la muerte, es decir, el secreto de la inmortalidad, y ese no es otro que Tántalo, el causante de que ese miserable humano no haya querido reconocer el poder del funcionario y haya rehusado a marcharse con él. Toda la paranoia conjurativa del régimen ha estallado en un *proceso psicótico estándar* que recuerda, por ejemplo, a las grandes purgas acometidas sistemáticamente por Stalin o Hoxha hasta determinar el culpable. Esas “acciones incomprensibles” que se han desencadenado también pertenecen a la “Gran Estratagema”, y “acerca de todo esto nadie deberá saber nada jamás”. Cuando, finalmente, se determina que es Tántalo el criminal, “nadie estará en condiciones de afirmar si era al alba o al ocaso” (69). Kadaré continúa tejiendo aquí su red simbólica: además de proseguir con la estructura de *novela cuántica* de *Frías flores de marzo* con esta indeterminación del tiempo, la frase hace una explícita referencia a la parafernalia de

los procesos judiciales del régimen y a la forma de actuar de policías, interrogadores e instructores.⁴⁷³

Tántalo, capturado, torturado, encadenado, es llevado ante Zeus, será sometido a interrogatorio a manos del Jefe Supremo. Sin embargo, como una parte más de todo aquello que conforma la “Gran Estratagema”, y de la oscuridad en la que se sumerge, nunca se sabrá lo que ocurre en ese interrogatorio supremo, de igual forma que tampoco se conocerá jamás el proceso por el cual se ha logrado desenmascarar al propio Tántalo como culpable:

“Se ciernen las tinieblas. Nadie conocerá jamás las verdaderas preguntas que allí se hicieron: y eso no es todo. Tampoco sabrá nadie una palabra más acerca de lo que realmente sucedió, cómo se descubrió el crimen, y más tarde cómo volvieron las cosas a su cauce” (69).

De esta forma, el régimen alimenta las murmuraciones, las especulaciones, mantiene intacta la arquitectura de la “Gran Estratagema”, y la confusión se apodera de la situación. Tan pronto, Tántalo es acusado de glotón a la mesa de los dioses, un glotón voraz, y no se especifican sus crímenes, una maniobra que se dirige a la confusión. Pero Tántalo ha desvelado el misterio de la inmortalidad divina a un humano, al menos a uno, a ese que no quiso entregarse al funcionario, y quién puede saber, de momento, a cuántos humanos más.

Antes de castigar al propio Tántalo, hay que solucionar el asunto de la inmortalidad, porque se ha desvelado uno de los engranajes que mueve el Estado, y es necesario desviar la atención de la muchedumbre, que se despisten urgentemente. El régimen, según las técnicas que rigen la construcción de los *uniformes verbales* del

⁴⁷³ Clave en el proceso a la hora de obtener las confesiones de los acusados eran las privaciones de sueño que lograban el agotamiento y la desorientación de los prisioneros, llevados en repetidas ocasiones ante sus instructores sin saber si era de día o de noche, sentados ante potentes focos, privados de luz natural y aturdidos por la interrupción de los ritmos circadianos. Un buen ejemplo de ello, literaturizado, se encuentra en *El cero y el infinito* de Koestler, que atiende al proceso instructor del camarada Rubachov, prominente miembro del aparato caído en desgracia sin saber muy bien cómo, víctima de una purga, y sometido a un largo interrogatorio en pos de confesar un crimen al estilo kafkiano, ya que ignora realmente de qué ha sido acusado. Durante el tiempo de interrogatorio, hasta que sumariamente se ejecuta la sentencia, Rubachov es sistemáticamente privado de sueño y alterados sus ritmos hasta que pierde la noción del día y de la noche. El título en inglés por el que se conoce la novela, *Darkest at noon –Oscuridad al mediodía–*, e incluso el alemán, *Sonnenfinsternis –Eclipse solar–* (lengua en la que originalmente se escribió la obra al ser Koestler un húngaro perteneciente a la minoría germano parlante), aparte de poder referirse directamente a la oscuridad criminal del régimen comunista en medio de la luminosidad que anunciaba como advenimiento del “hombre nuevo”, determina el ambiente de tinieblas en el que se va sumergiendo el camarada Rubachov a medida que avanza la instrucción de su proceso.

lenguaje totalitario⁴⁷⁴, prohíbe el uso del término “inmortal”, al menos de momento, pero es más útil para el Estado proceder a lo que denominan como “vaciarlo de contenido” (70), una manipulación mucho más acorde con la “Gran Estratagema”. Desde ese instante

“se calificará en delante de inmortales a ciertos personajes considerados hasta entonces simplemente como preclaros: poetas, escultores, gentes de armas, incluso grandes meretrices”.

La ironía de Kadaré es furibunda,⁴⁷⁵ y la crítica descarnada. “La calificación se propaga con rapidez. El reconocimiento por este regalo de los dioses suscita emoción en la Tierra”, con esa maniobra, se ha desvalijado de su contenido al término, se ha puesto al servicio del poder a quienes por ser inmortales, estarían enfrentados al mismo, y se ha logrado un absoluto deseo de inmortalidad, de formar parte del sistema, por parte de quienes lo habrían combatido. La “Gran Estratagema” ha funcionado. Y el Líder, Zeus, el Gran Tirano, los dioses, o los dirigentes del Partido, pueden sentirse a salvo y preguntarle a su pueblo, de forma retórica porque en la pregunta que formulan viaja implícita la respuesta: “¿Verdaderamente habíais creído que podrías convertirlos en inmortales, vulgares insectos?”.

Esos Líderes se ven obligados a disimular su triunfo por el bien de preservar los engranajes del Estado cuyo funcionamiento mentiroso y cruel tan sólo ellos pueden conocer y controlar, están en la obligación de hacer “todo lo que pueda ser útil para impedir el desvelamiento del mayor misterio del universo”. Solo resta, ya, castigar a Tántalo. De ese castigo, Kadaré no se ocupa, obviamente, el régimen ha condenado a muchos individuos y no hay en ello nada tan extraordinario como lo anteriormente referido: la historia del crimen de Estado.

10.2.4-*Eurídice, obstaculizada*

Réquiem por Linda B. es la última novela de Ismaíl Kadaré traducida al castellano y publicada en España hasta el momento del término de la presente tesis doctoral. Posteriormente han aparecido, y también me hago eco de ellos en este trabajo, una

⁴⁷⁴ A tal efecto véase en la parte 11 de la presente tesis el epígrafe 11. 3: “El lenguaje totalitario”.

⁴⁷⁵ No se debe olvidar, además y como en la propia novela afirma el narrador, que “los términos inmortal e inmortalidad acompañaban habitualmente al nombre del dictador” (148).

recopilación de poemas y una de relatos, micronevelas y textos breves, pero como obra de entidad, el *Réquiem* es su último gran texto dado al mercado español.

Fiel a sus temas, en esta obra continúan apareciendo los habituales estilemas de su autor, ya presentes desde hace décadas, y sus temas obligados y obsesivos a la hora de afrontar el desarrollo de sus historias. En esta ocasión, el protagonista será un autor teatral, un artista, sumido en un entramado de una investigación instruida por el Partido Comunista en la Albania de Hoxha, sobre una muchacha que se ha suicidado. De nuevo una novela en clave de misterio, con diferentes enigmas por resolver en una narración diferida hasta la exasperación del lector al que se le va administrando la información de una forma extraordinariamente morosa, retrasada una y otra vez, con una protagonista muerta a causa de la opresión del régimen y que hace las veces de *funerviva*, con unos personajes cargados de simbolismo mitológico y con las respuestas encerradas en el propio mito, esta vez en Eurídice y, por supuesto, en Orfeo.⁴⁷⁶

El Orfeo que nos presenta Kadaré es Rudian Stefa, un dramaturgo que, desde los primeros párrafos de la novela une a su cualidad órfica la kafkiana, concretamente se asemeja al Josef K de *El proceso*, en tanto que él, también ignora el motivo por el que ha sido acusado en las primeras líneas: “un hombre al que habían convocado al Comité del Partido sin explicarle la causa” (2012b: 9). Toda la opresión que ejerce un régimen totalitario puede sondearse en el *incipit* del texto y en el pavor que la convocatoria al Comité genera en el protagonista: “Sólo había una plaza ante sí, y por grande que ésta fuera, el tiempo que se tardaba en atravesarla era demasiado breve”. Ha sido llamado, realmente no posee motivos de los que asustarse... o tal vez sí que existen, porque en un régimen policial como el de Albania, hasta la más mínima menudencia puede ser motivo de castigo. Camino del Comité, Rudian repasa los posibles motivos de culpa: su última obra teatral, o su relación con una mujer, Migena.

En sus pánicos, Rudian Stefa no hace sino poner en marcha los miedos habituales que han ido apareciendo en la narrativa de Kadaré, y que ha sido siempre aquello que el régimen ha perseguido: la creación literaria alejada de los cánones del *realismo socialista*, es decir, con *desviaciones*, y las relaciones sexuales *decadentes*. En cualquier caso, dos actos que tienen mucho que ver con la creación de la vida, con el sentirse vivos por parte

⁴⁷⁶ Si bien ya mucho de Eurídice y de Orfeo hay en *El accidente*, creo que en aquella obra el asunto se decanta, si debiera asimilarla a un mito dominante, al del rapto de Prosérpina, es cierto que temáticamente ligado al asunto órfico, mientras que la novela kadariana sobre Orfeo y Eurídice es, sin lugar a dudas, este *Réquiem*.

de la ciudadanía, el sexo y la escritura entorpecidos y aplastados sistemáticamente por el poder que es negación de vida. Por eso, Rudian se viste con el traje de Orfeo, porque es un héroe mítico que combate contra la muerte, contra el decreto de la muerte por imperativo, y lo hace con sus piezas de teatro y mediante su relación con Migena. En ambas, ya existe cierto poso de ese Orfeo que luego se desatará en la obra por mor de su trato con la *funerviva* Linda.

Curiosamente, los dos motivos más probables por los que podría recibir el castigo del Estado se encontraban, ahora, en suspenso: la obra llevaba dos semanas aguardando el permiso oficial para el estreno. Con Migena había finalizado la relación recientemente... aunque las posibilidades de que la amante lo hubiera denunciado... eran a tener en cuenta.

Pero a esa angustia que acompaña al protagonista se le suma otra desazón que ya aparece de inmediato, y que se administra al lector, según la receta kadariana del misterio y el *horizonte de expectativas*, con un cuentagotas literario. Lo que atormenta a Rudian es “el enigma de la muchacha” (12),⁴⁷⁷ y quizás en el Comité, si realmente ha sido Migena la denunciante, puede que la persona que le interroga, sea capaz de aclararle esa cuestión. Para el Estado el principio de la incógnita se encuentra en la dedicatoria del autor estampada en un libro suyo: “Para Linda B., recuerdo del autor” (19). La propietaria de ese libro era una deportada que no podía volver a Tirana, expulsada de la ciudad por el régimen, por lo que esa dedicatoria implicaba que la mujer había violado esa orden. De inmediato, Linda B. se aparece como la Eurídice de la historia, apartada de la vida de Tirana para yacer en los infiernos del exilio. Que su Orfeo/Rudian haya sido capaz de traerla de nuevo a la vida, o de perderla en el último instante, como en el mito, es uno de los secretos que se abren para el lector.

10.2.4.1-Palimpsestos

En una novela que presenta una sobrescritura del mito de Orfeo, los palimpsestos literarios no se limitan solamente a eso. La dedicatoria que el autor ha plasmado en el libro, volumen llevado hasta la cola del estreno de la obra por una amiga ante la

⁴⁷⁷ Únicamente la lectura de la novela nos desvelará esta frase en todo su sentido. ¿Desde el principio, Rudian ya lo sabe todo y busca en los instructores comunistas la forma de que le proporcionen la información que le falta para completar el puzle de Linda B.? O por el contrario, ¿este misterio de la muchacha se refiere a Migena, a si es una colaboradora de la *Sigurimi*, una chivata, confidente? Una respuesta que dejo a interpretación del lector.

imposibilidad, ante la *obstaculización*⁴⁷⁸ de Linda a causa de su deportación, esa “B” esconde todo un guiño metatextual. La inicial obedece al título del famoso poema del autor albanés conocido como Migjeni, titulado “A la señorita B.” y, curiosamente, la amante con la que acaba de romper Rudian, de la que ahora tanto sospecha, se llama Migena⁴⁷⁹. Y la “señorita B.”, Linda B., que ha sido condenada a la deportación, es decir, a una primera muerte en vida, interesa a los investigadores del Partido porque se había suicidado apenas hacía cinco días, por ese motivo han convocado a Rudian. Linda B. muerta por segunda vez. Como Eurídice, apenas vislumbraba la vida, de nuevo arrojada de cabeza al foso del Tártaro. Linda B., deportada, se “había quitado la vida” (29) y eso era algo que preocupaba sobremanera al Partido:

“ya en el pasado, pero sobre todo ahora, el suicidio es considerado con una perspectiva diferente (...)

Desde la época del suicidio del primer ministro, aquel que (...) había puesto al descubierto el más grande complot de la historia albanesa, tras cualquier suicidio (...) cabía sospechar que pudiera ocultarse algo” (29-30).

Para el Partido todo es un gran palimpsesto que hay que leer con detenimiento y, si se observa con el suficiente cuidado, al trasluz, se puede encontrar lo que se oculta debajo. Porque el suicidio posee su mensaje oculto:

“por medio de un suicidio a veces se envían señales, mensajes, como fue el caso de Jan Palach en Checoslovaquia. O el de Stefan Zweig” (30).⁴⁸⁰

⁴⁷⁸ El título original de la novela, *E penguara: Requiem për Linda B.*, podría traducirse como “la restringida”, aunque yo me inclino más por utilizar “La obstaculizada: Réquiem por Linda B.”, en mi propuesta de traducción, dado que la muchacha se ve continuamente obstaculizada en sus intentos por salir del exilio y poder visitar Tirana, intentos que son los equivalentes a una “resurrección”. Avala mi propuesta de elegir “obstaculizada” en el título la traducción al francés, donde se ha decidido colocar *L’entravée: réquiem pour Linda B.*, y en donde “*entravée*” mantiene equivalencias con “obstaculizada”.

⁴⁷⁹ Dentro de los guiños textuales, encontramos al propio Migjeni, que no era su nombre. El poeta se llamaba Millosh Gjergj Nikolla, y tomó las sílabas iniciales de cada nombre para conformar el pseudónimo con el que firmó, originalmente en mayo de 1934, su primera pieza de prosa breve “El sufrimiento de Sócrates o el cerdo satisfecho” en el periódico *Illyria* (Elsie 2005a: 132). Sin embargo, en la novela de Kadaré, el juego que propone el traductor está más en relación con que Migena, en otro orden de artificio, sea el anagrama de “enigma” (41). Y en efecto, la mujer parece esconder algunos misterios en su interior.

⁴⁸⁰ Jan Palach (Praga, 1948-1969). Es normal que el instructor tema al “suicidio” de Jan Palach, dado que este estudiante checo se prendió fuego a lo bonzo en la Plaza de San Wenceslao de Praga en algo más que en un mero suicidio: protestó, así, contra la invasión de las tropas de la URSS que habían cercenado la conocida *Primavera de Praga*. Con su gesto se erigió en un resistente y en un héroe nacional.

El régimen, opuesto a la vida, necesita ser quien controle la muerte, quien la administre, no puede tolerar que sus súbditos se la apropien: es la mercancía más privativa de todas las que posee el Estado.

La muchacha, perteneciente a una familia de “desclasados”, una de las palabras eufemísticas del régimen, mencionaba en su diario con frecuencia al dramaturgo. ¿Cómo era eso posible? La instrucción había comenzado, los engranajes del Estado, sus ruedas dentadas, activadas, empezaban a girar, intentaban llevar a cabo la lectura del palimpsesto. Y la mujer, Migena, como si también fuera un palimpsesto de la persona que de verdad se encontraba debajo, había representado el papel de Linda, solicitando el autógrafo en su nombre. Una semana después telefoneó a Rudian en nombre de Linda... y el dramaturgo inició una relación amorosa con ella, con Migena, que no era sino una relación con Linda en la distancia, una *relación palimpsesto*, puesto que bajo ella Rudian buscaba a la otra mujer, alejada de allí, *obstaculizada* sin poder acercarse a Tirana.

En el Club de Escritores, Rudian aún tiene tiempo para toparse con el retruécano metaliterario. En una esquina, un autor antipático, el remedo del propio Kadaré:

“No en vano afirmaban de aquel individuo que era su propio comportamiento el que suscitaba la mitad de las enemistades que mantenía vivas. Sobre todo tras la publicación del desafortunado libro *El invierno del gran vendaval*” (35).

Era normal que el escritor de ese libro, *El invierno del gran vendaval*, e incluso el propio Rudian, se mostraran amargados, disgustados, distantes. Sus vehículos de creación, novelas u obras teatrales, eran continuamente analizados a la búsqueda de esos palimpsestos que se ocultaban, de aquellas otras cosas, de otras lecturas soterradas y traicioneras que albergaban en su seno. Tener un drama sometido a revisión en el Consejo Artístico era algo terrible. También se podía tener en el juzgado de instrucción, donde era sometido a otro tipo de análisis diferente, aunque siempre buscando la maldad oculta:

“En el juzgado de instrucción (...) se buscaría en él alguna consigna subversiva, se sopesaría, como en una balanza, la cantidad de texto de los personajes negativos comparada con la de los positivos y, finalmente, podrían ser analizadas con lupa las huellas de los dedos que habían tocado el manuscrito en busca de posibles lectores sospechosos... De cualquier modo, todo ello resultaría más soportable que el análisis del Consejo Artístico, donde por tercera vez el trabajo se había atacado en el espectro del guerrillero (...) el realismo

socialista, por cuestión de principios, no podía admitir el espectro” (54-55).

La narración empieza su *tour de force* con el asunto de lo espectral. Durante un largo inserto metateatral aparece un extracto de la obra rechazada, y polémica, de Rudian, con ciertos tiznes *cuánticos*: aparece deambulando por ella lo que el autor denomina un fantasma *biposible*, esto es

“no solamente con dos conciencias o con dos programaciones, sino con dos posibilidades de intercambio y comunicación con los demás” (95-96),

es decir, un fantasma temporal que ocupa dos líneas de existencia a la par y en dos momentos de tiempo. Desde aquí se alcanza a formular la primera mención explícita a Orfeo, a la obsesión por este personaje, y por Cerbero, que va fraguando en la cabeza del dramaturgo. Lo importante en ese mito era la manera en que se pudo adormecer al perro, lógica preocupación en el dramaturgo, dado que se ha producido una asimilación automática de Cerbero con el Estado vigilante que, si por una vez pudiera entrar en letargo, permitiría el estreno de su obra, y tal vez le daría un respiro, aliviando la presión, por un instante sin tanta observación sobre todos y cada uno de sus actos, vigilancia permanente a la que estaba sometido en calidad de intelectual.

¿Cómo había podido hacerlo Orfeo? El ataque de Orfeo al vigilante es una suerte de ataque conspirativo al Estado totalitario, debe ser preparado en secreto, limado cada detalle, tenido en cuenta cada movimiento con cuidado. “Aparte de una modificación que había introducido en la lira, ningún otro pormenor había llegado a saberse” (109-110). Una “modificación en la lira”, como si modificara un *kalashnikov*, un fusil de asalto, como si se preparara para un golpe de Estado, un ataque, una toma de rehenes, una acción de violencia perpetrada contra los mismísimos infiernos. Y

“la modificación tenía que ver con el número de cuerdas: de siete que eran, las había convertido en nueve. Al principio se tomó por algo sencillo, después se rumoreaba que puede que fuera la mayor innovación de los últimos siglos”.

Con ella, con la música propiciada con esas cuerdas nuevas, asestaría Orfeo su golpe maestro a los infiernos, con esas cuerdas adormecería a Cerbero.

10.2.4.2-Asalto al Hades

Linda B. se aferra a la figura del dramaturgo Rudian Stefa desde su deportación como una manera de tratar de salir de las tinieblas. Aunque no lo conoce, lo admira, incluso dice estar enamorada de él, con un comportamiento muy acorde al de las *fanáticas* seguidoras de un cantante pop o un grupo de música, volcando todas las expectativas en vivir a través de su admiración por el personaje para deformar la realidad como una forma de escapatoria. Fijarse en Rudian es su forma de iniciar el asalto a los infiernos en los que se encuentra, tratar de recuperar, de ganar Tirana; una ciudad que Linda no conocía aunque pese a todo la “amara locamente” (127), quizás por la prohibición u *obstaculización* a estar en ella. Si se trata del destierro político, de amar ciudades cuya visita sería como una resurrección tras el paso por los infiernos, es inevitable, para Kadaré, para el narrador, para el propio Rudian, no mencionar a Dante y a Florencia: “era así como se amaban las ciudades a las que no se tenía esperanzas de viajar, la Florencia de Dante, por ejemplo”.

Las reglas de la deportación relacionadas con la capital son severas. En caso de incumplimiento se aplica la cadena perpetua, en ocasiones, pena de muerte. Linda proyecta su huida del enclaustramiento en la idealización de Rudian, pero también en su amiga Migena, que puede estar en contacto con Tirana y llevarle noticias de la ciudad. Es un vaso comunicante, un pequeño agujerito en su infierno por el que puede contemplar las lucecitas del hotel Dajti y los bulevares con los cafés. Ahora, Linda posee dos atracciones: la ciudad y el dramaturgo. Porque como afirma la amiga: “su Tirana iba teniendo la necesidad de un hombre. Y tú viniste a ocupar el espacio vacío” (129). El libro de la obra teatral con la dedicatoria fue el desencadenante: Linda B. /Eurídice ya ha construido los elementos necesarios para intentar su rescate.

Rudian/Orfeo, conmovido, desarrolla por Linda B. una compasión que lo lleva a resucitarla en vida, imaginando, una y otra vez, que se pasea del brazo con ella por Tirana, que la lleva a visitar sus rincones favoritos, que conversan, que ejerce de *cicerone* en la ciudad. En cierto modo, Orfeo ya está subiendo con Eurídice las cuestas escarpadas del inframundo, Rudian camina agarrado a una *funerviva* a la que está intentando sacar del Hades... incluso en algunos momentos del deliro, ella, Linda B., se quejaba de “sentirse ciertamente agotada” (151) de andar por Tirana. Algo muy natural en una *funerviva* ya que

“llevaba días (doce días, hoy el decimotercero) sin caminar...
Dicho de otro modo... que había permanecido inmóvil como
todos lo que se encuentran bajo tierra”.

La historia propuesta por Kadaré hasta el momento parecía marcar un paralelismo con el mito en el cual se podían reconocer a los tres integrantes del mismo: Rudian como Orfeo, Linda B. como Eurídice y el Estado de Enver Hoxha en el rol de Cerbero. Sin embargo, la historia experimentará un giro de tuerca, suplantando la figura de Cerbero. No será ya el Estado absoluto, o no será sólo el Estado, sino que se le añadirá como Cerbero la amante que completa el triángulo amoroso: Migena. Ella es el verdadero motivo de la desgracia de Linda B., desde el instante en que se interpone entre su fantasía exacerbada de Rudian, la Tirana que significa el hombre y toda la libertad que conlleva. Migena flota entre dos aguas, es una especie de impostora que vive la vida que el Estado *obstaculiza* a Linda B. Lo que no se le permite a Linda, en su lugar, lo experimenta Migena con Rudian, y llega un momento en que la situación es insostenible porque Migena cumple el papel de suplente en la historia:

“yo soy una especie de suplente, mientras que ellos son los
señores de esta historia. En realidad, aquella era la palabra
más precisa: suplente” (169).

Como suplente, Migena se ha dedicado a observar, a vigilar el intento de rescate de los infiernos. Expectante y espectadora tal que un Cerbero.

“Simplemente no alcanzamos a sacarla de allí” (170), asume Rudian su *fracaso órfico*, consciente de que no puede distraer, burlar, a un Cerbero bifronte de la categoría del Estado al que debe sumar la mujer *empotrada* entre Linda B. y la idealización que Linda B. se ha creado del autor teatral y de Tirana. Todo se reducía a “la imposibilidad de adormecer a Cerbero” (171). El asalto al Hades había fracasado.

Tras completar los estudios básicos, el destino de Linda B., ese del que *no podían sacarla*, ya estaba escrito por el Estado:

“era cosa sabida cuál sería su destino. Maestra de primaria en
alguna apartada cooperativa, por no decir algo peor:
ordeñadora de una cooperativa y después el establo o los
matorrales junto a la tierra de labranza, donde debería
entregarse al jefe de brigada para escapar a su venganza”
(177).

Y con la certeza, además, de que Linda B., de dieciocho años, se pasaría toda una vida recibiendo, cada lustro, un escrito ratificando la deportación:

“El siguiente escrito llegaría cuando tuviera veintitrés. Después a los veintiocho. Luego, dos escritos más adelante, treinta y ocho, por fin, cuarenta y tres, y no, entonces ya no querría continuar viviendo. Te lo agradezco, dictadura del proletariado, ya sé que eres buena, justa, infalible como nos han enseñado en la escuela, pero ya estoy cansada... no puedo continuar con esta vida” (187).

Vivir así, para Linda B. significa vivir encarcelada, “yo no he vivido un solo día en libertad” (187) le confiesa a su amiga Migena, convencida de que la libertad se encuentra en Tirana, en ese *otro mundo* al que Eurídice no consigue acceso. Pero Migena también forma parte de esos personajes de Kadaré que, de una u otra manera, han entrado en contacto con los engranajes del Estado que conforman la “Gran Estratagema”, y es sabedora de un secreto fundamental gracias a su padre, uno de los cuadros de confianza del Partido que está en posesión de ciertos retazos, jirones que alcanzan a mover diminutas ruedecillas dentadas de la maquinaria estatal: esa libertad de la que habla Linda B., no existe. Esa *ilusión de libertad* forma parte de la “Gran Estratagema” del Estado absoluto:

“uno de aquellos horrores que él leía en un boletín confidencial (...) se contaba lo que decían los enemigos del Estado (...) no sólo en las cárceles y en los centros de deportación, sino también fuera de ellos, la libertad no existía (...) que era lo mismo en todas partes, ni siquiera en Tirana había libertad, y así por doquier...” (188).

En una resolución de la trama de una gran crueldad, lo que realmente acaba por derrotar a Linda B., y conducirla de forma irremediable al suicidio, será el sexo. El sexo utilizado por el régimen de forma humillante y arrojadiza, un *error sexual* que viene a resquebrajar su mundo y terminar de anular su *conciencia de humanidad*.

La relación que ha mantenido Migena con Rudian es interpretada por Linda B. como una forma de supervivencia, de permanencia, incluso de huida del Hades: “Era la única posibilidad... de que algo mío... pasara al otro lado” (181), se asegura al enterarse de que su amiga ha mantenido relaciones sexuales con el dramaturgo que mitifica. Evidentemente, si en esa dirección Linda cree que se produce un trasvase de “algo” es inevitable que piense que lo mismo puede ocurrir en el sentido contrario, estando con la

mujer que se ha acostado con su amado Orfeo. De esa forma, en el baile de final de curso, ambas, Migena y Linda, aprovechan la oscuridad del cercano laboratorio de química (de donde ella tal vez, después, tomará el veneno para el suicidio)⁴⁸¹ para acariciarse y besarse, pero alguien las sorprende.

Porque el escarceo sexual que mantiene Linda B. con su amiga no es un escarceo de carácter lésbico: “No teníamos inclinaciones lésbicas, ni ella ni yo. Era otra cosa (...) Iba más allá del lesbianismo. Era algo mucho más desconocido” (193), asegura Migena, y, en efecto, así es. Con esa relación, Linda B. esta asaltando el Hades, intentando sentirse viva, resucitar, sentir en sus labios los labios de la mujer y, en ellos, los de Rudian/Orfeo. Por eso, todo empieza en los labios: “Tu los has besado. Sus labios” (192) le dice Linda B. a Migena, y eso desencadena la acción, el intento de salvación. Pero el beso era un beso de muerta, de *funerviva*, y como tal lo siente Migena: “Fue un beso extraño, frío”. Aquello

“ni siquiera tenía nombre. Nada de lo que estaba pasando tenía nombre aún. Y mucho menos lo que sucedió en aquél instante. Estaban tan cercanas y a un tiempo tan distantes. Dos mujeres jóvenes que se inter... que se entre... que se transacariciaban” (193).

En ese instante, Migena ha mutado,⁴⁸² de Cerbero a Orfeo, y Linda B. va a volver a experimentar, de nuevo, el mismo destino abisal de Eurídice. Con las *transcaricias* la amiga está sacando a Linda B. del Tártaro. Entre Migena y la esencia de Rudian que porta en los labios están superando la geografía infernal: “Entre las dos los campos helados, indiferentes y desalmados”... ya parece que los superan... y entonces,

“un escalofrío glacial llegaba de repente como a través de una puerta abierta a lo ignoto. Se encontraban las dos fuera de las leyes de este mundo” (193-194),

habían sido descubiertas y Eurídice/Linda B., a la par de

⁴⁸¹ Al entrar en el laboratorio, a escondidas, Linda B. no puede dejar de sorprenderse al ver los venenos alineados, “frascos fríos, como apartados de este mundo, sin lugar a dudas bajo llave. Cuántos venenos, dijo Linda en voz baja” (191). Sin embargo, una vez que Linda B. se ha envenenado, el narrador parece no querer señalar directamente a este lugar como el origen en donde habría obtenido la sustancia: “Hallar veneno en una pequeña ciudad semiagraria no era demasiado difícil. La habían encontrado sus padres por la mañana completamente amoratada” (198).

⁴⁸² Recuérdese que esta “dinámica de la mutación” es uno de los recursos narrativos de la literatura de la fractalidad, entre tantos como presenta este *Réquiem*, cuya “circularidad”, por ejemplo, sería otra de sus notables características.

“una especie de chirrido de la puerta junto con voces muy bajas, más algo como un chillido ahogado en medio y una risa, que te helaba la sangre” (194)

se despeña abismo abajo, de nuevo al inframundo. La mirada, ha sido la mirada, no de su Orfeo que preocupado ha vuelto la vista para verla, sino de un grupo de alumnos, lo que la ha precipitado a su eterno destino.

Cuando las muchachas retornan al baile reciben de bruces toda la brutalidad del régimen. El beso y las caricias lésbicas eran salvadoras para Linda B. porque, además de revivirla, atravesaban un territorio vedado, como lo definía Migena, el “más vedado” (193) del régimen. Si la muchacha lo tenía todo prohibido en el destierro de provincias, ha intentado quebrantar el tabú sexual que regía para todos los albaneses como una forma de significarse.

Las críticas y las burlas son feroces. Los comentarios, los cuchicheos, las miradas de soslayo, las risotadas, las acusaciones de “modernismo” (195)... Entonces aparece el nombre de la poetisa Safo y que a las dos les gustan “los placeres mundanos” (196), las acusaciones de las “nuevas experiencias”, en una palabra: “decadentismo” (197). Y al final, algunos calificativos menos sutiles: “¡Lesbianas, tortilleras!”. Linda B. ya se encuentra, de nuevo, al fondo del abismo de los *funervivos*. Al siguiente día, el escándalo cristalizaba:

“en la localidad provinciana (...) las reuniones ya habían comenzado. En el Comité del Partido, por supuesto. En la delegación de Interior. En el instituto. En el barrio. El enemigo de clase, aun puesto de rodillas, actuaba. Había fracasado con los sabotajes, con los complots. Ahora lo intentaba de otro modo. Mediante la perversión. El sexo” (198).

Y dos días después. Linda B. se había envenenado.

La novela presenta, desde aquí, y aunque no venga consignado como tal, un capítulo 13 que hace las veces de epílogo, con un tratamiento especial del tiempo y del espacio y una determinada carga onírica, a lo que sumará un cierre circular, algo que viene siendo habitual en las novelas de la última producción de Kadaré.

El capítulo, que ocupa las cincuenta páginas finales de la novela, comienza con lo que se titula “Dos semanas después. La mañana de Rudian Stefa” (201). Kadaré nos presenta al dramaturgo absolutamente desequilibrado en su estudio, intentando llevar a

cabo una nueva pieza teatral y bajo el tratamiento de tranquilizantes, afectado por la muerte de Linda B. Será un sueño producto del valium, el que de nuevo traiga a este lado a la *funerviva*: una cita con ella en una habitación de hotel, en donde hacen el amor, y la muchacha se le aparece a Rudian “fría y luminosa” (218), lo que acaba identificándola con el himno nupcial “quien a mí me tome, toma un lucero no una mujer” (217). Esta identificación de la fallecida con el lucero también sitúa a Linda B. junto a la Beatriz de Dante, operando en este caso como guía del dramaturgo Rudian.⁴⁸³ Rudian ha sido conducido por Linda B. todo este tiempo (¿acaso descubrimos ahora que se trata de la “B” de Beatriz?), atravesando el páramo albanés en pos de una salvación que tal vez se hallaba en ella. Porque ante Linda B., “ante ella todos eran culpables, el país, la época, todos los demás, incluyéndole a él mismo” (218), y por tanto, había muchas culpas que expiar, y que perdonar. Entonces, despertó de su sueño, y la perdió otra vez, fracasando Rudian en su intento de traerla, otra vez, a la vida.

El capítulo-epílogo prosigue con la mañana, pero ahora es “La misma mañana. A la misma hora, en el despacho del Guía” (219). Se nos presenta a un Enver Hoxha obsesionado con espiar y no levantar la presión sobre la vida privada de los autores del régimen, de manera que ese día, el secretario le presenta los últimos informes del dramaturgo Rudian Stefa, y en ellos le adjunta unos estudios psiquiátricos: “el dramaturgo Rudian Stefa daba las primeras muestras de locura” (223). El diagnóstico se basaba en una pregunta formulada por el autor,

“sobre si existían países en el mundo donde se permitiera el compromiso (el casamiento en realidad, se sobreentiende) con un sujeto (una mujer, se presupone) difunto, había sido la primera señal de su desarreglo mental” (224-225).

Y la cruel chanza de Enver Hoxha ante los anhelos de Rudian Stefa queriendo una mujer muerta:

“Qué le hago yo a ése, decidme vosotros. Traerle una esposa del otro mundo es algo que no puedo conseguir. Entonces no me queda más remedio que enviarle a él junto a ella” (235).

Al final, queda clasificado el asunto con una palabra comodín, *uniforme verbal* a lo que se reducía todo capricho o manía de autor: “Decadentismo” (224).

⁴⁸³ En el juego lumínico de la *Comedia* de Dante las luces ocupan un espacio fundamental, así como las estrellas, que cierran cada una de las partes, siendo Beatriz resplandor, fulgor lumínico, como máxima expresión en el Cielo.

Sin embargo, la conmoción que Linda B. ha provocado en el dramaturgo, el escándalo sexual en la pequeña ciudad provinciana... quizás la *funerviva*, la Eurídice, haya sido capaz de salir algo más arriba del inframundo de lo que parece, incluso que haya asomado la cabeza. El secretario de Hoxha reflexionaba sobre todo ello mientras contemplaba la carpeta con el informe:

“Habían derribado aquella clase para siempre jamás. Arrojada al abismo con todo lo suyo. Con sus brillantes, sus recuerdos, su erotismo. Transformada en una momia, peor que en una momia, en fósil. Y he aquí que, cuando menos podía esperarse, una de sus muchachas, desde el abismo de profundis, había enviado una chispa infernal” (231).

La novela se encamina, de esta forma, a un cierre circular con las últimas partes del epílogo, la titulada “Tres meses más tarde. Linda B.”, pero esos tres meses de referencia son los que han pasado, no desde los sucesos anteriores, sino desde la muerte de Hoxha y del derribo de sus estatuas, se trata entonces de cinco años transcurridos. El Estado se descompone, pero eso no puede liberar ya de nada a Linda B., “sujeta no por un par sino por dos pares de grilletes, los del Estado y los de la muerte” (244). La familia ha obtenido, en la descomposición del comunismo, la carta de libertad, ya no están desterrados, *obstaculizados*, y pueden retornar a Tirana, en donde enterrarán los restos de la hija.

El último epígrafe, “Dos meses después. El estreno” (247), marca el cierre circular del texto. Rudian Stefa ha conseguido, finalmente, estrenar otra obra, y firma ejemplares en el teatro. Entonces,

“una voz dulce repitió por segunda vez: ¿podría firmarlo a mi nombre? Desde luego respondió. No había llegado a levantar la cabeza cuando la desconocida le dijo su nombre: Linda B.” (248).

Era Linda B. que, llevada por sus padres, había salido de la zona de exclusión en un ataúd introducido en una furgoneta, camino del cementerio de Tirana. Al hacerlo, al aparecer los primeros letreros de una Albania moderna, tales como “Café Viena” o “Motel Europa” (245-246),

“el motor del vehículo cambió repentinamente de diapason. Estaba subiendo una pendiente, pero no tan pronunciada

como para producir aquellos espasmos y aquellas espirales de humo negro. El vehículo avanzaba con dificultad...

(...) a esa altura finalizaba el área de confinamiento, y que por eso la tierra sorda, a cuyas profundidades las noticias llegaban con retraso, no quería permitir que el cuerpo de la muchacha la abandonara”.

Pero ahora, Eurídice/Linda B. estaba allí, entre el público de la fila del teatro, ganado el asalto al Hades, por enésima vez casi superada la cuesta que separaba el inframundo del mundo, y por enésima vez dispuesta a precipitarse en el abismo, a perderse por una mirada: la mirada de su Orfeo.

“El incontenible deseo de alzar la cabeza fue contrarrestado de inmediato por la pesada cadena que tiraba de ella hacia abajo (...) No la mires, repitió (...) No, si no quieres perderla”.

Y como un autómatas, rígido, luchando por no mirarla, el autor teatral escribe la dedicatoria que cierra el círculo: “Para Linda B., recuerdo de Rudian Stefa” (249). Como al principio. Él obedeció, Orfeo, la advertencia sobre no mirarla, para no perderla de nuevo... “y sólo entonces sus dedos se tocaron, gélidos, en aquella tiniebla de la nada”.

Aquí se cierra la novela, pero sin embargo queda algo pendiente en la reflexión del *palimpsesto mítico* que ha escrito Kadaré: lo terrible del pacto espectral que acuerda Orfeo con el Hades; es cierto que Orfeo es capaz de dormir a Cerbero, el Estado, el eterno vigilante, pero luego no puede cumplir la promesa de no darse la vuelta. Había vuelto la cabeza para contemplar a su amada antes de abandonar la zona mortal y, por eso, la había perdido para siempre. Ese pacto, al que había accedido Orfeo, realmente no existía, formaba parte de la “Gran Estratagema” del Estado totalitario del que es supremo tirano Zeus. En ello residía lo terrible, toda su maldad. Era imposible cumplirlo, desde su bajada al Hades, Orfeo llevaba las de perder porque

“el pacto había sido en falso. Ninguna Eurídice le seguía mientras Orfeo trasponía el umbral del infierno. Lo de no volver la cabeza había sido una ocurrencia diabólica. Mientras no se la mirara, Eurídice, por mor de Orfeo, existía. En el instante en que se la mirara, por culpa de él, desaparecería. En ambos casos, por tanto, se asistía al triunfo de la nada y Orfeo se encontraba irremediabilmente perdido” (145).

Ese era el tremendo fallo en su plan de asalto. No haber tenido en cuenta la “Gran Estratagema”, y haberse dejado engañar con la celada de creerse poderoso por conseguir anestesiar de forma momentánea la vigilancia del Estado/Cerberos... sin atender al asunto de que al entrar en conocimiento de algunos de los misterios inherentes a los resortes que mueven la maquinaria de ese mismo Estado, ya estaba condenado, ya era otro *funervivo*.

Es demasiado, incluso para Orfeo, que en la leyenda mítica, compadecido en su propio dolor por los dioses, es despedazado y se reúne, finalmente, en el reino del Hades, allí de donde no pudo rescatar a su amada, con su Eurídice. Aunque con gran crueldad – lo han asesinado, descuartizado, han esparcido sus miembros de manera brutal por el mundo–, finalmente los Zeus del Olimpo totalitario se han apiadado de Orfeo y lo han enviado junto a su gran amor Eurídice, aunque sea en el Hades,⁴⁸⁴ porque, como asegura el narrador de *Réquiem*:

“Existía un límite también en la perversidad. Era excesivo incluso para cualquier sistema por implacable que este fuera”
(163).

10.3-Sobre la caída en desgracia del Sucesor

“Como a todo soberano, la corona te atrae y a la vez te atemoriza (...) Toda corona trae consigo tanto el esplendor como el veneno”.

Ismaél Kadaré: *Abril quebrado*, p.88.

Si en *La hija de Agamenón* aparecía un Sucesor que para afianzarse en su cargo exigía el sacrificio a su hija, ahora, escrita veinte años después, se completa la historia con la misteriosa muerte del propio Sucesor. El trasfondo ha sido una y otra vez comentado: el suicidio, aparente, de Mehmet Shehu a finales de 1981, delfín del tirano y caído en desgracia ante el régimen, en teoría, por el matrimonio concertado entre su hijo y una mujer desafecta al mismo y que, en un principio había contado con el beneplácito de Hoxha, aunque después acabó barriendo a Shehu, a su familia, y desencadenó una purga de proporciones apocalípticas. Uno de los sucesos más traumáticos de la era de Hoxha.

⁴⁸⁴ Tal y como narra Ovidio en las *Metamorfosis XI*, 1-66 (2007: 591-594).

Tal vez si Shehu hubiera actuado con su hijo como el Sucesor lo hace en *La hija de Agamenón*, sacrificando el bienestar de su vástago en beneficio de su carrera política, los acontecimientos que Kadaré analiza en la novela nunca hubieran sucedido. Pero a pesar de la evidente similitud con la realidad histórica, Kadaré recurre a algunos elementos más propios de la *autoficción*, para realzar la totalidad del drama. Primero, “advierte” en una nota de las “similitudes” en los acontecimientos relatados y que su comparación con “situaciones y personas contemporáneas son inevitables” (2007c: 117). El texto se inicia con un comunicado de la televisión en donde se da noticia del suicidio del Sucesor:

“En la noche del 13 al 14 de diciembre, el Sucesor se había suicidado con un arma de fuego como consecuencia de una crisis nerviosa” (119).

Este aviso no difiere mucho del que se dio en la realidad oficial:

“En la noche del 17 al 18 de diciembre, el camarada Mehmet Shehu, miembro del Buró Político del Partido y primer ministro de la RPS de Albania, se ha dado muerte en el curso de una crisis nerviosa” (Mori, 2006: 112).

Kadaré ha variado levemente las fechas, retrasando unos pocos días el suceso, iniciando esta vía de *autoficción*, entendido como tal el aglutinamiento de datos reales, biográficos, históricos, mezclados con situaciones ficticias difícilmente desgajables e identificables de las reales. Por la vía abierta del suceso real, se cuela la literatura, transformando al hijo del Sucesor en Suzana, es decir, en una mujer, cuando el verdadero Sucesor, Shehu, era padre de tres varones. Moisés Mori define el proceso:

“La elaboración literaria se centra en lo fundamental, entra por lo derecho, agarra bien sus piezas; luego se retocan los detalles y se enreda bien la historia hasta convertirla en un misterio sombrío y mezquino, impenetrable, pero paradójicamente –y este es su mayor acierto– de esclarecedora elocuencia. En efecto, aun en su sencillez argumental, el relato se dispersa en pequeñas vías que si bien nunca llegan a perderse solo revierten para encajar en la imagen de una figura o demostración superior: en una verdad que el texto, por sí mismo, vuelve necesaria” (112-113).

En ningún instante del texto se menciona a Mehmet Shehu, ni a Enver Hoxha, ni a las mujeres respectivas, por sus nombres. Son, siempre, el Sucesor y el Guía, lo que

tinta de una pátina mitológica a los actantes de la narración, entroncando el drama de Shehu y Hoxha con el del Sucesor y el Guía y, después, con el drama de todos los Sucesores que fueron eliminados por sus Guías. Juntos, Sucesor y Guía, son triturados por la literatura de Kadaré, pasando por el tamiz de su imaginario para componer una obra perturbadora y definitiva en la denuncia de los crímenes de Estado del tirano Hoxha:

“El autor rescata un episodio especialmente revelador del régimen de Enver Hoxha, maneja datos documentados y de muy distinto orden (las reuniones del Buró Político, el disparo en la noche, el retraso de la autopsia, el compromiso matrimonial roto...), formula preguntas, plantea hipótesis, imagina asimismo situaciones e inventa personajes, indaga, en fin, en la envidia del Dirigente y su esposa, en la “genética” del Partido, en la familia del Sucesor, en la miseria de los altos cargos, en cómo se posicionan unos y otros. *El Sucesor* expone así un endiablado cruce de motivaciones políticas y de vilezas personales (...) Aún con la mirada de un fino realista, Kadaré se alza sobre los detalles y extrae de estos hechos una enseñanza moral, su nervio trágico, su carácter mítico (como el clan de Agamenón), todo lo cual hace, por otra parte, aún más evidentes las similitudes, vuelve transparente ese misterio en torno a la muerte del primer ministro. Ismaíl Kadaré juzga con dureza a los dirigentes de la dictadura albanesa, pero el relato es más que una investigación policíaca (suicidio o asesinato), que el nombre de un crimen; es también el enigma del mal lo que aquí se convoca, es la vieja tragedia de la humanidad lo que se representa” (Mori, 2007: 37).

Kadaré ha dotado de atribuciones míticas al Sucesor y al Guía, y convertido el drama en una fábula mitológica tan antigua como el mundo. Como en cualquier historia mítica existe una indefinición del tiempo y del espacio, como esos espacios míticos indeterminados sobre los que se mueven Ícaro, Perseo o Teseo, fundidos en un tiempo indefinido. La casa en donde ha tenido lugar el suicidio se convierte en un lugar misterioso y laberíntico, casi impreciso a pesar de poseer pisos, habitaciones y paredes. El sonido a veces puede llegar de una habitación a otra, pero a veces no lo consigue. De repente, existe un pasadizo secreto que conecta la casa del Sucesor con el Palacio Presidencial, ¿o no ha existido nada más que en la cabeza de la gente? Incluso encontramos un arquitecto, una suerte de Dédalo, que al final ya no distingue entre lo real y lo ficticio.

Kadaré ha puesto en pie un texto de resonancias “clásicas”, al estilo de una tragedia griega antigua. No en vano, en su nota de advertencia con la que encabeza el texto argumenta que

“los acontecimientos descritos en esta novela forman parte de la memoria perdurable de la humanidad, cuyos rebrotes, como suele suceder, afloran en una época que suele ser la nuestra” (2007c: 117).

Este párrafo ilumina las intenciones literarias de Kadaré a lo largo de su obra. Los acontecimientos de la humanidad se repiten una y otra vez en rebrotes, simulando esa estructura fractal o de cajas chinas que se contienen una en otra, reproduciéndose en abismo. Si además, lo escrito “forma parte de la memoria perdurable de la humanidad”, repetidos una y otra vez, está entroncándose directamente con los mitos clásicos (que *forman parte de la memoria perdurable de la humanidad*), que se reproducen en una cascada literaria desde su modelo inicial. Para Carlos García Gual en su introducción a *Los mitos griegos* (Baltimore, 1955) de Robert Graves⁴⁸⁵:

“Los mitos son relatos tradicionales que cuentan la actuación extraordinaria de dioses y héroes en tiempos prestigiosos y lejanos, en acciones y gestos de carácter paradigmático e interés colectivo. Son hechos fabulosos referidos a un pasado que de algún modo proyecta su sombra en el presente (...) Conservaron a lo largo de siglos su halo de “relatos memorables” que se transmite de generación en generación” (García Gual en Graves, 2005: 11-12).

No debemos olvidar, como asegura Graves, que “buena parte del mito griego es historia político-religiosa” (25). Una historia político-religiosa que basa sus relatos en las tensiones originadas por el poder, teñidas de muerte. De esta forma, aunadas por las tensiones de poder –en *La hija de Agamenón*– y por la muerte –en *El Sucesor*–, se conforma el díptico. *La hija de Agamenón* está escrita en el año 1985, en vida de Hoxha, mientras que *El Sucesor* pertenece a 2003, escrita ya sin el temor a la censura, a medio camino entre Tirana y París. A pesar de la distancia temporal y de las diferentes situaciones que vivieron la composición de ambas obras, fue el editor Fayard quién

⁴⁸⁵ Londres, 1895-Deyá (España), 1985. Poeta, ensayista, novelista y traductor. Conocedor de los mitos griegos y latinos, los popularizó en sus novelas y ensayos, que cosecharon un enorme éxito de público y críticas.

interpreto ambos textos como un díptico o un solo texto. Este díptico, para Moisés Mori, se conforma de la siguiente manera:

“Las dos novelas (...) se arman sobre sucesos recientes de la historia de Albania (...) *La hija de Agamenón* es una novela corta y constituye un esbozo de la segunda obra. Estas dos narraciones –más que dos piezas de un díptico– representan algo así como dos acometidas o golpes sucesivos sobre el mismo punto, uno encima de otro: el primero fija con autoridad el tema y el carácter moral del discurso, el segundo, aún más firme, ahonda en sus propósitos, da una vuelta de tuerca, extrae así toda la potencialidad del caso: piedad y terror, política y poesía” (2007: 35).

La intención del díptico junto a *La hija de Agamenón*, se articula en *El sucesor* mediante los recuerdos de Suzana, que rememora su relación con el periodista, e incluso aquél Primero de Mayo de la ruptura. Suzana, la hija sacrificada, la Ifigenia comunista, es la pieza, la bisagra, que establece la conexión entre la narración de *La hija de Agamenón* y *El Sucesor*. La mujer, en esta ocasión, no ha llevado a cabo un nuevo compromiso prohibido por orden de su padre –ya superada su anterior relación con el periodista de la primera narración–⁴⁸⁶ sino que ha celebrado el anuncio de sus esponsales con Genc Dakli, hijo de un prestigioso científico. Esta unión complacía al propio Guía que en un principio la había bendecido en persona, aunque la familia de Dakli no fuera del todo afín al régimen, quizás por su intelectualidad. Aún medio ciego y enfermo el Líder asistió a la fiesta de compromiso de la que se marchó dejando la certeza de que algo había sucedido allí. Todo acababa de cambiar.

Algo había ocurrido ente el Sucesor y el Líder, la condena estaba firmada. Ahora bien, ¿qué puede acontecer entre la entrada y la salida del Líder en el baile? ¿Qué imperceptible suceso arroja en el pozo de la desgracia al Sucesor y a su familia?

El compromiso matrimonial coincide con la inauguración de la nueva residencia del Sucesor, reformada durante los meses anteriores. ¿Existe una ostentación burguesa en la familia del Sucesor, en su esposa, cuando enseñan las nuevas habitaciones? ¿El Guía se pone celoso, o es la mujer del Guía la que realmente, devorada de celos, derrama el veneno de la envidia en los oídos del Dirigente? O tal vez sea esa máxima de la dictadura de Hoxha, que todo está sometido al súbito cambio, la mayoría de las veces sin saberse

⁴⁸⁶ “Tu padre está a punto de ser elegido como futuro Guía. Tú vas a hacer esto por él. De lo contrario, nos veremos obligados a internar a tu amante en compañía de toda su parentela” (2007c: 186), recuerda Suzana, en *El Sucesor*, que le comentó su madre en relación con el abandono del periodista.

los motivos reales, ni siquiera puede que exista un motivo concreto que lleve a los hombres a la muerte, a las cárceles, a la desgracia.

Moisés Mori interpreta la volubilidad del tirano y sus decisiones psicológicas según las siguientes claves:

“Más allá del ineludible afán por perpetuarse en el poder e imponer el miedo, no siempre es fácil comprender las razones que determinan los gestos de un tirano, la intención con que maneja hilos y títeres, la causa inmediata que puede haber generado horrores concretos, desgracias personales, incluso una determinada línea política (...) Parece, no obstante, que entre las razones que originaron la caída en desgracia de Mehmet Shehu estaba el compromiso matrimonial de uno de sus hijos con una joven de familia no adicta al régimen. Este asunto late en *La hija de Agamenón*, es su sustrato. Naturalmente, Kadaré (...) compone aquí una historia al margen de algunos datos concretos y atiende, ante todo, al horror que un suceso de esa naturaleza encierra, a su raigambre trágica, a cómo la tiranía corrompe y mata la vida. Y es así como una vez más –pues constituye uno de los ejes de toda su obra– se orienta hacia Esquilo y sus personajes” (2007: 35-36).

Ya sea en una novela u en otra, en *La hija de Agamenón* o en *El Sucesor*, el propósito de Kadaré está muy claro, prosigue Mori:

“El propósito último es denunciar los mecanismos de la dictadura (...) reflexiona tanto sobre el terror indiscriminado del régimen, sobre su capacidad para originar delaciones, torturas, crímenes y convertir la existencia en un infierno” (2007: 36).

La existencia se ha convertido en un infierno para alguien que, tangencialmente, interpreta un papel en el drama: el arquitecto encargado de reformar la casa del Sucesor. Y no será este, ni mucho menos, el único arquitecto atormentado que aparece en las novelas de Kadaré. Desde los constructores de la Pirámide de Keops, pasando por el encargado de construir un palacete de caza en el bosque para el Conde Ciano, o el Constructor del Caballo de Troya, el responsable del puente de los tres arcos... todos ellos se suman en la desgracia agobiante de estar sirviendo al régimen totalitario.

En el caso de *El sucesor*, el arquitecto es consciente de que su actuación ha generado una parte del desastre, directamente imbricado con la muerte o el asesinato del político. En algún momento, el arquitecto descubrió una extraña puerta que conectaba la

residencia de Hoxha con la del Sucesor, y que solo se podía abrir desde el lado del Líder. Este arquitecto conoce los misterios del edificio al estilo de los constructores de las pirámides y sus laberintos entrampados. Y si estos acababan enterrados con el faraón, o eliminados para no desvelar el secreto, el arquitecto que ha descubierto la misteriosa puerta se sabe, así mismo, condenado.

Kadaré ha ejecutado un salto mortal arquitectónico en el tiempo y ha trasvasado el mal desde una época distanciada por miles de años, establecido la Gran Pirámide Albanesa, con sus faraones, sus sacerdotes, su arquitecto y la enorme carga de muerte y destrucción que se eleva por encima de los tiempos. El arquitecto es uno de los personajes de Kadaré que ha entrado en contacto con una parte, por minúscula que sea, de la “Gran Estratagema” del Estado y debe pagar por ello. No en vano, toda la historia, además de estar atravesada por los códigos de las novelas negras, se alimenta de motivos que parecen sacados y puestos al día de las novelas del Egipto de los faraones:

“Era cosa sabida que lo primero que hacían los faraones después de ver finalizada su pirámide era dar muerte al arquitecto.

En toda aquella historia había algo propio de las pirámides. Por todas partes se alzaban muros que frustraban de pronto toda posibilidad de avance. La cámara principal de la pirámide, la que guardaba el máspreciado de los secretos, se cerraba desde el interior. Cabía en lo posible que en la historia del Sucesor se hubiese recurrido a ese antiguo principio” (2007c: 140).

Entonces, volviendo sobre *La hija de Agamenón*, encontramos una respuesta a *El sucesor* en este párrafo:

“¿Dónde has escuchado la idea perversa de que los rumores y las murmuraciones políticas sobre la próxima caída en desgracia de este o aquel alto dirigente no se propagan de manera fortuita entre el pueblo debido al elemento pequeño burgués, sino que son urdidos por el Estado mismo (...) por una oficina secreta especialmente creada con el objetivo de preparar la caída efectiva del funcionario en cuestión?” (2007c: 38).

En la acusación directa al crimen de Estado que se afirma en las páginas de *La hija de Agamenón* se adelanta la posible respuesta al misterio que se plantea en *El sucesor*, lo que viene a dar sentido a ambas obras en su concepción de díptico y las afianza como dos de los máximos exponentes de lo que he denominado la “Gran Estratagema”. Aunque

la fórmula oficial albanesa hablaba de que “había sido encontrado muerto”, pronto la radio Yugoslava –un país enfrentado a Hoxha–, empezó a barajar la posibilidad del asesinato de Shehu: eso era lo que faltaba para terminar de enmarañar todo el asunto, poner en pie diferentes teorías y arrastrar el problema en dirección al espionaje, que desembocó en el término “poliagente” que se utilizó con el Sucesor, acusado de trabajar para Norteamérica y, además para Yugoslavia, que tanto acusaba al gobierno albanés de su asesinato. Al incluirse ambas posibilidades, suicidio y asesinato, la “Gran Estratagema” se hizo muchísimo más fuerte, y el crimen del Estado pudo ocultarse allí en donde suele salir indemne: meandros, recovecos, responsabilidades delegadas...

De esta manera, el díptico que se ofrece en *La hija de Agamenón* y *El Sucesor* puede parecer que es un intento de comprender o interpretar la crueldad de las decisiones y de los actos de los tiranos que, como Agamenón, Stalin, o el Sucesor, pueden colocar a sus hijos (o a sus más queridos elementos independientemente de la consanguinidad) en la pira del sacrificio en beneficio de sus propias carreras. Sin embargo, por mucho estudio psicológico que hagamos de ellos, algo se nos escapa, sigue existiendo un componente de horror que hace que no comprendamos los motivos que mueven al Estado de Hoxha a asesinar a Shehu: ¿poseía una casa mejor que la del Líder? ¿El simple motivo de que Shehu sería el Líder futuro? Entonces... ¿todo se reduce, finalmente, a unos mundanos motivos de celos?

Dentro de *El Sucesor* encontramos una máxima que puede socorrernos en estos intentos baldíos de intentar comprender unos comportamientos que quizás no puedan o no deban ser comprendidos:

“para comprender algo de un país sumergido en la paranoia era preciso estar uno mismo un tanto paranoico” (2007c: 134).

Como asegura la mujer del arquitecto:

“Él, incluso durmiendo, y os tiene a todos en sus manos. Vosotros, todos despiertos, y no conseguís enteraros de nada” (236).

El ejemplo de la paranoia lo encontramos en la segunda parte de la novela, titulada “La autopsia”. Aquí, en determinado instante, el médico encargado del informe sólo piensa determinar que el Sucesor ha sido asesinado, con lo que su figura ascendería a una categoría mitológica dentro del Partido, lo que acostumbraba a ser “una puesta en escena

sobradamente conocida en los países comunistas” (173). Ello, automáticamente, desencadenaría el siguiente mecanismo represivo:

“el Sucesor sería declarado asesinado, es decir, mártir de la revolución, y que todas las dudas que, como nubes negras, habían oscurecido su nombre se disiparían en un instante. Y daría comienzo entonces el escarmiento de los otros, de los que le habían cavado al tumba” (154).

El problema radica en que a la “Gran Estratagema” quizás no le convenga tanto que el Sucesor sea tenido como un mártir, que se declare que haya sido asesinado, y entonces se determine que todo ha sido un suicidio. De ser así, entonces, se pondrán en marcha otros mecanismos, que vendrán a demostrar el desquiciamiento del sistema, como un buen ejemplo resulta el trato que ha venido recibiendo el cadáver del ex miembro del Politburó Kano Zhbira, así mismo también suicidado muchos años antes y que recientemente había sido exhumado del cementerio de los mártires por tercera vez. “Cualquier viraje de la línea política, antes que afectar a la economía, lo acusaban sus restos mortales” (155), asegura el narrador de la historia, que califica esta continuada inhumación–exhumación como un “reumatismo de ultratumba o rheumatismus post mortem”. Zhbira, tras suicidarse y correrse los rumores de asesinato, fue enterrado con honores en el cementerio de los mártires. Después, a petición de los yugoslavos, fue desenterrado para su traslado al cementerio civil de Tirana, “dado que en su expediente se habían descubierto trazas de una actitud antiyugoslava”. Pero al cabo de un año, tras la ruptura de relaciones de Albania con Yugoslavia, lo habían vuelto a su lugar original, como “campeón de la resistencia antiyugoslava”. Después,

“su última exhumación, con subsiguiente enterramiento en el cementerio civil, tuvo lugar casi en secreto, por motivos que esta vez no conocía nadie”.

De mártir a culpable, de asesinado a suicida,

“no era conveniente descartar que el Sucesor transitara de una variante a otra como un alma en pena por los círculos del infierno de Dante” (173).

Incluso no decantarse por una decisión, puede ser una decisión política correcta. “Los recelos eran el elemento más sagrado en el cerebro de un Guía” (231), y por ello era más que posible que el Guía “no deseara esclarecimiento alguno”. Sin embargo, la

decisión que finalmente se tomará es la de anunciar que se ha intentado un golpe de Estado por parte del Sucesor para derrocar al Guía...

“y eso dejaba suponer la participación de cómplices fieles y conjurados, de códigos secretos, armas, espías, enlaces” (217),

es decir, la activación de un nuevo protocolo, “el efecto complot” (219), muy conveniente a la “Gran Estratagema” urdida por el Estado; un complot, “el de mayores proporciones en toda la historia de Albania. El más aterrador”. Según esta nueva forma de actuar,

“la tumba del Sucesor había sido arrasada al caer la tarde y sus despojos mezclados con tablones del féretro y pellas de barro, empaquetados sin ningún miramiento en una gran bolsa de plástico para ser transportados con ignorado destino” (218).⁴⁸⁷

Dentro de este desquiciamiento generalizado, del clima paranoico, la muerte del Sucesor se engrana como una última pieza del juego político de la “Gran Estratagema”. El Sucesor había muerto, se había suicidado, en la noche de espera de un discurso importantísimo, ese que el Líder debería haber pronunciado el 13 de diciembre, perdonando o culpabilizando de sus *desviaciones* al Sucesor, pero que se había aplazado porque se les hizo tarde. Al parecer, cuando se trataba de grandes cargos, esta era una práctica habitual del Líder, aplazar el discurso o la propia autocrítica del acusado para que la rumiara bien durante esa noche, dejar en suspenso el decisivo veredicto del Líder... una noche que solía saldarse con la muerte de los acusados, para, después, el Líder expresar en su discurso del siguiente día un perdón paternal, que llegaba demasiado tarde para el caído en desgracia.

El discurso del Líder terminaba anunciando el perdón del Sucesor, no podía ser de otra manera. De esa forma, el Sucesor aparecía como alguien que

“imaginando la vejación de que sería objeto al día siguiente por parte del Guía, no había tenido arrestos para esperar el momento del suplicio y se había anticipado a los acontecimientos poniendo fin a su vida” (169).

⁴⁸⁷ Destino que aún sigue siendo un misterio, tal y como narra, en sus frustrados intentos de recuperar los restos, su hijo Bashkim Shehu en *Confesión junto a una tumba vacía*. Véase 15.4: “Bibliografía relacionada con Albania y lo albanés”.

La maniobra era perfecta. En cualquiera de los casos, el Sucesor salía malparado. Lo que tampoco debería extrañarnos, que el Líder se conduzca con crueldad con el Sucesor, dado que los dos pertenecen a una sociedad vinculada por las atrocidades de los crímenes cometidos por ambos, circunstancias que los unen. Unos vínculos que

“conseguían rivalizar con los del linaje, puesto que se basaban igualmente en la sangre, aunque con una diferencia de matiz: no en la sangre interior, la que discurría por las venas ramificadas de una misma estirpe (...) sino en otra sangre, en la exterior. Dicho en otras palabras, la sangre de otros, que ellos hacían correr como embriagados en nombre de la doctrina” (198).

Esta nueva genética, la nueva hermandad que permitía sacrificios como los del padre entregando a la hija, como Agamenón, validaba holocaustos semejantes al de ahora: el Líder ejecutaba al Sucesor, una ejecución acorde con esa nueva genética que “empujaba al hijo a vender al padre, el padre al hijo, la mujer al marido” (202).

El discurso de hora y media, grabado en una cinta magnetofónica, pronunciado como si el Sucesor aún estuviera delante, lo podría escuchar la gente convocada en las catorce grandes salas de Tirana, obligados a asistir a aquella asamblea de suprema importancia. Las palabras del Líder que tendrían que haber sido pronunciadas durante la tarde anterior sonaban ahora en las cintas grabadoras en esa mañana de la muerte del Sucesor, se dirigían al Sucesor y le decían, con un *decalage* macabro de apenas doce horas:

“Y ahora, después de que esta noche hayas reflexionado una vez más, estoy seguro de que mañana, cuando nos volvamos a reunir en esta sala, tú habrás comprendido mejor el error que has cometido, de forma que volverás a encontrarte de nuevo entre nosotros, entre tus camaradas que te quieren, tan valioso para el Partido como siempre” (170).

La maniobra es de una crueldad infinita: el Líder ha mandado asesinar al Sucesor en esas doce horas y ha mantenido inalterado su mensaje magnetofónico, aquel que no permitió difundir la tarde anterior porque se hacía ya tarde.⁴⁸⁸ Este suceso, la brecha en

⁴⁸⁸ Y que Kadaré, en una reflexión que intercala como formulada por el propio Guía, califica como “la bestia negra (...) así le parecía que debía llamarse la noche intermediaria, aquella que una y otra vez se intercalaba entre dos sesiones de una misma reunión. Era un invento suyo intercalar esa noche, asfixiante como un puñado de estopa, cuya proximidad era presentida por todos, sin que ninguno osara mencionarla jamás” (248).

el tiempo, la disfunción, el desajuste de las doce horas, posee algo de una *maldad cuántica*:

“Esa interrupción, ese intervalo de tiempo entre el lunes y el martes, el oscuro surco que el Sucesor no consiguió franquear, le hizo precipitarse en el abismo. Todos pudieron asistir a su perdón excepto él mismo”.

La abominación del plan puesto en práctica es de tales dimensiones, el abismo negro tan devorador, que no puede pasar inadvertido para nadie:

“En todo aquello había algo antinatural. Esas palabras eran del lunes, cuando el Sucesor estaba aún vivo, pero habían sido pronunciadas el martes, cuando ya no era más que un cadáver. El pasado, en franca infracción de las leyes del discurrir del tiempo, se había transformado en futuro. El ayer en hoy. Esto era suficiente para que todos se sintieran perdidos” (171).

En efecto, al parecer las leyes de la mecánica cuántica no agradaban a la Albania del régimen de Hoxha: “Ese bucle del tiempo era lo que, según se veía, una capital se revelaba más incapaz de soportar”.

Finalmente, y en la voz del propio cadáver del Sucesor, la reflexión sobre la manipulación del espacio-tiempo adquiere toda su dimensión de *tragedia cuántica*:

“Mientras yo me encontraba ya en el depósito, ellos fingían que nada había sucedido, como si no hubiera existido una noche del 13 de diciembre, sino, en su lugar, hubiera transcurrido una secuencia de tiempo diferente, una suerte de sustituto, una especie de acoplamiento contra natura de la noche con el día posterior, impidiendo que el tiempo discurriera entre los dos. O forzándole a hacerlo en sentido inverso” (276).

10.4-Don Juan y su cena en Albania

“La vida de las futuras generaciones no sería más que una interminable comida de difuntos”.

Ismaíl Kadaré: *Abril quebrado*, p. 23.

En una narrativa tan cargada de símbolos míticos como la de Kadaré, y que continuamente establece diálogo con otros textos de la tradición y del imaginario popular,

era inevitable que no dedicara espacio a uno de los *funervivos* más importantes de la literatura universal, que aún, además, diferentes obsesiones del autor, desde ser muerto en vida pasando por el descenso a los infiernos, la figura del doble⁴⁸⁹ y otras cuestiones como las de la expiación de la culpa. Me estoy refiriendo al mito de Don Juan, y la cena del *convidado de piedra*, con los cuales el albanés establece una conversación novelística en su obra *La cena equivocada*.

De esta manera, indudablemente, la novela de Kadaré comparte la fuente común de la que bebieron varias obras del teatro clásico, desde *El burlador de Sevilla*, atribuida a Tirso de Molina⁴⁹⁰, pasando por Goldoni⁴⁹¹, y alcanzando hasta el *Don Juan o el convidado de piedra* de Moliere; además, el Don Juan construido como mito contiene una serie de elementos tétricos y *telúricos* que son afines a la tradición literaria centroeuropea, en concreto a una literatura característica de la propia ciudad de Praga –unos motivos que, como prototípicos de la producción de un imaginario particular, darán lugar a lo que se

⁴⁸⁹ Nada más arrancar la novela, apartándose de los habituales marcadores climatológicos que caracterizan los *incipit* del resto de la casi totalidad de sus narraciones, Kadaré ya plantea un juego de dobles que es como de espejos esperpénticos: “Nunca se había manifestado el menor signo de hostilidad entre el doctor Gurameto el grande y el doctor Gurameto el chico. Pese a llevar el mismo apellido, no les unía ningún vínculo de parentesco, y, de no haber sido por la medicina, sus destinos, con toda seguridad, no se habrían cruzado nunca” (2011a: 7). Gurameto el grande, cuyos estudios se cursaron en Alemania, se mira y refleja, en cierto modo se contiene, en el doctor Gurameto el chico, formado en Italia (con lo que ambos remedan, además, la relación brutal entre Hitler y el Duce), en ese juego de cajas chinas y sosias que siempre propone Kadaré en su obra, aderezado, además, esta vez, por la serendipia, que entrará en acción: “Se diría que una mano oculta había manejado las cosas de tal modo que ellos dos (...) no pudieran desvincularse aunque lo pretendieran. No sólo eso, sino que se diría que esa misma mano oculta hubiera dispuesto que en esta historia reinara tal armonía interior que todo entre ellos pareciera no poder ser de otra manera de la que venía siendo de tiempo atrás”.

La dualidad entre ambos personajes entabla un tira y afloja de matices inversos: Gurameto el grande, con la llegada de los alemanes a Gjirokastër, pone en el gramófono de su casa, a todo volumen, música de Strauss; por el contrario, Gurameto el chico mantenía su casa a oscuras, en silencio. Así, para unos, el grande era un héroe, el chico una vergüenza, pero pronto cambiaban las opiniones, y el grande era un filonazi y loaban al chico, “sufriente pero heroico” en su prudencia (31-32). Luego, más adelante, otro cambio de tornas: “la ciudad entera, al tiempo que debía hincarse de rodillas ante el doctor Gurameto el grande, lavarle los pies con sus lágrimas y pedirle perdón por sus dudas, de inmediato debía volverse para condenar al que se había regocijado de forma prematura con la caída del héroe, a su rival, aquel Judas vergüenza de Europa, el doctor Gurameto el chico” (37). Después, Gurameto el grande es imaginado por la gente “con el cañón de un revólver en la cabeza” (62) mientras “Gurameto el chico, temblando como un ratón, permanecía agazapado (cómo no, Dios mío) entre las faldas de su mujer” (63).

Finalmente, ambos serán arrestados por la policía comunista, esposados juntos e interrogados a la par. En esos momentos, la dualidad y la tensión se ha quebrado definitivamente en dirección a Gurameto el grande. Durante horas, en el interrogatorio, Gurameto el chico es como si, simplemente, no estuviera allí, no interesara (146). El vaivén de uno a otro se ha volcado, finalmente, por Gurameto el grande, que ha devorado al chico. Al final, separados tras las torturas, las esposas cuelgan de la muñeca de Gurameto el grande, y cuando el juez instructor pregunta por el lugar en dónde se encuentra Gurameto el chico, que debería estar al otro lado de los grilletes, la respuesta es concluyente: “No existe otro Gurameto” (209). Gurameto el chico se ha evaporado, tanto, que años después, al reabrirse el expediente en la Albania democrática de 2007, los datos arrojan la inexistencia de ese doctor.

⁴⁹⁰ Fray Gabriel Téllez, Madrid, 1579-Almazán, 1648.

⁴⁹¹ Carlo Goldoni, Venecia, 1707-París, 1793. Considerado como uno de los padres de la comedia italiana.

ha venido llamando “literatura de Praga”–, elementos que fueron una de las claves del éxito de la ópera de Mozart, el *Don Giovanni* (1787), que se ganó el reconocimiento de los praguenses, reflejados, ellos y sus tradiciones, en la ficción musical. Pero esos elementos *tétricos-telúricos* también se hallan en la literatura de los Balcanes: de hecho, la reescritura que acomete Kadaré en *La cena equivocada* es el tratamiento del mito donjuanesco desde una perspectiva balcánica.

El Don Juan es así un modelo algo más que católico y occidental, para pasar a ser universal. Encontramos numerosas reconstrucciones y reescrituras de Don Juan en la novela posmoderna: por ejemplo, lo podemos localizar en Peter Handke y en su desmitificación de un Don Juan que mucho tiene que ver con la confección de ese imaginario literario centroeuropeo al que me refería, construido bajo la influencia y el posterior traumatismo del auge y de la caída del Imperio Austrohúngaro, así como de la devastación de las dos guerras mundiales, circunstancias que han dotado, tal y como afirma el filósofo checo Václav Bělohradský,⁴⁹² de unas características propias a la literatura de países como Austria, Hungría o la República Checa; curiosamente, son estas unas características propias que ya se encuentran apuntadas en el mito de Don Juan y que, por ello, fueron tan adaptables. Como he afirmado, estas características propias también poseen mucho de balcánicas, y el finado regresando de la muerte, es de sentida conciencia albanesa.⁴⁹³

De esta forma, la afirmación con que la *página web* del Teatro Real de Madrid anunciaba la representación del *Don Giovanni*, podría ponerse en entredicho. En la *página web* se aseguraba que “si el mito de Fausto se ha ligado históricamente al norte protestante, Don Juan representa el mito por excelencia del sur católico”.⁴⁹⁴ En efecto, el mito de Fausto es un mito nórdico, pero en el mito de Don Juan caben elementos que no

⁴⁹² En su ensayo *La vida como problema político*. Véase “Bibliografía general y de referencia”.

⁴⁹³ Una leyenda muy albanesa, por ejemplo, que entronca directamente con la materia de la *cena cadavérica* y que se narra expresamente en *La cena equivocada* es la de “una leyenda o canción de cuna para dormir a los niños, en la que se contaba que el dueño de la casa, en cumplimiento de un pacto según el cual debía invitar a cenar a un desconocido, le había entregado a su hijo la invitación para la dicha cena junto con el encargo de encontrar a la persona objeto de la proposición. Y el hijo, mientras avanzaba por el camino en busca del transeúnte desconocido, atemorizado por la desolación del paraje, al pasar junto al cementerio había arrojado la invitación en el interior del cercado y se había alejado apresuradamente, en la ignorancia de que la invitación había ido a caer sobre una tumba. Regresó luego a casa para informar a su padre de que había cumplido su encargo, en el mismo instante en que frente a la puerta aparecía el muerto con la invitación para cenar en la mano, provocando con ello el terror de los comensales y del dueño de la casa, ante lo que el recién llegado declaraba: Tú me has invitado, por eso estoy aquí, ¡a qué viene esa mirada!” (2011a: 36). Sorprende, aunque dice mucho del carácter albanés, que semejante historia sea una “canción de cuna para dormir a los niños”.

⁴⁹⁴ En la web del Teatro Real: <http://www.teatro-real.com/es/eventos/don-giovanni>, 2013; presentación de la Ópera. Texto sin firmar, ya no disponible por fin de temporada.

lo hacen exclusivamente occidental o mediterráneo, y que, así, lo convierten en universal. El aproximamiento al mito que de él hacen Mozart y Handke, entre otros, se apuntala, precisamente, en el desarrollo de unos temas y motivos muy afines a la tradición literaria y cultural centroeuropea. El apoderamiento cultural que de la cena hace Kadaré, en la tradición de muertos que retornan de la tumba, de muertos agradecidos, de *funervivos*, entronca con las tradiciones más populares del pueblo albanés, lo que lo haría extensible a todo un imaginario que incluye las tradiciones y mitos de los Balcanes de lado a lado.⁴⁹⁵

10.4.1-Desde Praga hasta Albania, pasando por España: intertextos voluntarios e involuntarios

A finales del año 1786, Mozart recibió una invitación para acudir a Praga, ciudad en la que era muy conocido, y donde su ópera *La nozze de Figaro* (Viena, 1786) cosechaba un rotundo éxito, mientras que en Viena había sido desplazada por una ópera del español Vicente Martí y Soler⁴⁹⁶. Mozart, que buscaba un poco del agradecimiento y la estima que el público vienés le entregaba muy cicateramente, se sintió muy a gusto en Praga. Tanto, que el empresario más arriesgado de Praga, Pasquale Bondini⁴⁹⁷, le encargó una nueva ópera. Se estrenaría, finalmente, en el *Ständetheater* de Praga un 28 de octubre de 1787. Fue un clamoroso éxito y cabe preguntarse a qué se debió ese triunfo, una acogida tan rendida de la ópera que enseguida estableció una absoluta corriente entre ella y los praguenses: Mozart les había dado exactamente lo que ellos querían. Praga era una ciudad de tradición mucho más teatral que Viena, de mayor calidad, tal y como mantiene Marcel Brion⁴⁹⁸, aunque los vieneses consideraran a los praguenses como provincianos (2006: 337). En ese aspecto, *Don Giovanni* se trataba de un artefacto teatral de dimensiones demasiado complicadas, quizás no tan apreciable por el público vienés.⁴⁹⁹

⁴⁹⁵ Estos Balcanes son algo más que un “sur católico” como caldo de cultivo para que germinen los imaginarios afines al Don Juan: es una zona geográfica *multitemperamental*: Adriático, Jónico, Egeo... mucho más que de temperamento único mediterráneo. Pero, fundamentalmente en lo religioso, hay un gran componente musulmán. Concretamente, en Albania, se acerca al 70%.

⁴⁹⁶ Valencia, 1754-San Petersburgo, 1806. La ópera que desplazó al *Fígaro* de las tablas vienesas, tras únicamente nueve representaciones, era *Una cosa rara, sosia Belleza ed honesta*. Estrenada en el *Burgtheater* de Viena el 17 de noviembre de 1786, con libreto de Da Ponte según texto de Luis Vélez de Guevara. Mozart refleja un motivo musical de esta ópera en el acto final del *Don Giovanni*.

⁴⁹⁷ Al parecer, fallecido en la localidad italiana de Brunico en 1789. No se conocen muchos más datos.

⁴⁹⁸ Marsella, 1895-París, 1984. Escritor, ensayista y crítico de arte.

⁴⁹⁹ Cabe recordar aquí una novela de Thomas Bernhard, *Tala* (Frankfurt, 2006), en donde, precisamente todo este impostado mundo teatral vienés, del *Burgtheater*, resulta criticado con furia.

Mozart les entregó a los praguenses una composición dramática que era mucho más difícil de apreciar por los vieneses, acostumbrados a estribillos sencillos y música fácil de tararear.⁵⁰⁰ En opinión de Brion:

“Mozart amaba el ambiente, a la vez solemne, familiar y fantástico de Praga. Las viejas iglesias barrocas, de espectaculares cúpulas; el salvaje Moldava, que discurría con sus impetuosas aguas; los recoletos jardines ocultos en los conventos; el sinuoso trazado de las calles” (2006: 341-342).

Un interesantísimo cuadro donjuanesco el que pinta Brion en este comentario. Inflamado de un sentimiento romántico, Mozart compone dos de sus obras maestras bajo el influjo de la ciudad: la *Sinfonía de Praga*, de un tono más bien jeanpauliense⁵⁰¹, y el *Don Juan*, algo más byroniano (346). Praga adoptó a Mozart, y Mozart le compuso una ópera con estilo y componentes praguenses o *a la praguense*. *Don Giovanni* es el drama de la fatalidad, y Praga, en muchos aspectos, siempre ha sido una ciudad fatal. Mozart apunta aquí un nuevo estilo de ópera, que incluía el escalofrío de terror, ese componente *telúrico* al que me he referido, en el espectador, algo tan del gusto de la ciudad. La *fatalidad praguense* se trata de una fatalidad que el hombre debe aceptar, incluso tenderle la mano y dejarse arrastrar por ella, un elemento romántico muy propio de sus habitantes, habituados a vivir en una ciudad plena de circunstancias funestas y con una gran cultura y tradiciones ultraterrenales. Aquí se puede trazar un primer punto de fusión con el balcanismo albanés, también impregnado de un *pesimismo funesto* y la costumbre de la *resignación desgraciada* en gran parte de sus leyendas. Valga esta forma de enmarcar el asunto que ocupa a Kadaré en *La cena equivocada*, porque en ese texto nada de lo mencionado anteriormente será ajeno: ni lo ultraterrenal, ni la fatalidad o lo fatal, ni lo pavoroso ni, por supuesto, lo *telúrico*.

Don Giovanni, un monumental *dramma giocoso*, es una obra de contrastes en donde la acción pivota en derredor de su protagonista, un arquetipo literario. El resto de los personajes se definen por culpa de Don Juan, o por su relación con él: el mito de Don Juan los marca indeleblemente hasta el punto de supeditarlos a sus acciones y

⁵⁰⁰ Como lo demuestra el éxito de la, hoy olvidada, ópera de Vicente Martí, al parecer repleta de simpleza y estereotipos.

⁵⁰¹ Johann Paul Friedrich Richter, más conocido como Jean Paul, Wunsiedel (Alemania) 1763-Bayreuth, 1825. Escritor.

comportamientos. Diríase que el resto de los personajes, sin Don Juan, en el cual encuentran eco, no serían nada. Y algo similar a lo que ocurre con Don Juan le sucede al coronel Von Schwabe en *La cena equivocada*, sin él, el resto de los personajes no se reflejarían y no serían nada en la narración. En el texto de Kadaré todos los personajes son algo, representan un papel a lo largo de la novela, en función de la relación que hayan tenido con el nazi, que sin embargo no encarna la figura de Don Juan en el texto; significará, como veremos más adelante, al Comendador, más en concreto a la estatua venida de los infiernos. El motivo utilizado por Kadaré presenta el tópico en su doble aspecto: la invitación a la cena del muerto que, además, es el convidado de piedra.

Pero, ¿cuál fue el motivo por el que Mozart se sintió atraído por semejante personaje, cuyo principal credo de vida es el de la inmoralidad junto a un ostensible estado desafiante con Dios en una especie de sentido –además– fáustico de la vida? Sin duda, son las mismas motivaciones que atraen a Kadaré, y que hacen que *La cena equivocada* entremezcle lo dramático con ciertos aspectos de comedia y de vodevil. Al final, como no podía ser de otra manera, Don Juan recibirá su justo castigo, o lo que Mozart entendía entonces por un justo castigo. Mucho se ha dicho del hombre, del personaje histórico que se esconde tras Mozart, pero alejándonos de los estereotipos cinematográficos y de la escatología popular, que lo ha deformado, se puede concluir que era de una moral recta, y no debemos olvidar su pertenencia a la masonería,⁵⁰² por lo que sorprende la elección de Don Juan como tema operístico.

El libreto de Lorenzo Da Ponte también recoge el mito desde *El burlador de Sevilla*, de Tirso, o las versiones de Moliere y Goldoni. También, es un trabajo realizado sobre el texto que el libretista Giovanni Bertati⁵⁰³ escribió para el compositor Gazzaniga⁵⁰⁴. Quizás, Da Ponte, sobre quien recayó la responsabilidad de elegir tema, pensó en Don Juan porque en un breve espacio de tiempo habían aparecido ya tres óperas sobre el mismo asunto. Don Juan, encarnación del libertino, que odia al mundo, al orden social y a las leyes divinas, es de una concepción demoniaca que arranca a comienzos del siglo XVII con *El burlador de Sevilla* de Tirso, aunque el mito se remonte anteriormente, erigido entre enigmas de autoría y confusas fechas de creación para la crítica.

⁵⁰² Mozart fue admitido el 14 de diciembre de 1784 en la logia *Sur Wohltätigkeit*.

⁵⁰³ Martellago (Italia), 1735-Venecia, 1815.

⁵⁰⁴ Verona, 1743-Crema (Italia), 1818. Para su ópera *Il convitato di pietra*. La partitura fue compuesta en 1782 y se representó en Venecia en 1787, pocos meses antes del estreno del *Don Giovanni* mozartiano en Praga.

El elemento sobrenatural-demoniaco, tan del gusto centroeuropeo, y como no, también balcánico, atrajo sobremanera a Mozart como ahora lo hace con Kadaré, y fue lo que hizo que la ópera bufa-jocosa se transformara en un drama ultraterrenal. De igual manera, sucede con *La cena equivocada*, en su arranque con ciertos tintes bufonescos – incluso con ese juego de doctores Gurametos grandes y chicos– pero que terminará de una manera dramática. El Don Juan mozartiano posee una partitura tenebrosa con virajes rápidos y sorprendentes, incluso se hacen difíciles de digerir esos pasos veloces desde la dulzura al horror y a la muerte. *La cena equivocada* presenta desaceleraciones, guiños del autor en la narración, los acostumbrados *turn of events* tan desconcertantes en Kadaré.

Don Juan, como protagonista, sólo se verá derribado por una fuerza extraterrenal, la de la figura pétrea del Comendador; Leporello, sin embargo, aporta el cómico contrapunto –¿hace las veces de un muy extraño Leporello en *La cena equivocada* la figura de Gurameto el chico?–; las dos mujeres de la ópera de Mozart representan la humanidad, y el propio Comendador personifica las fuerzas superiores, pero también la autoridad. Según opina Peter Gay⁵⁰⁵:

“Los modelos en los que se basó Da Ponte, las obras teatrales y los libretos escritos en torno a la leyenda de Don Juan, eran demasiado breves para permitirle construir una ópera sin rellenos, de modo que urdió la trama con una serie de escenas inconexas, ingeniosas (...) Hay varios episodios, sobre todo en el segundo y último acto, que no sirven para que la acción progrese” (2004: 140-141).

De todo ello encontramos similitudes en Kadaré, concretamente en las “escenas inconexas, ingeniosas” y en los momentos en los que “no sirven para que la acción progrese”. Y también la coincidencia que nos lleva a España porque, como ocurre en el *Don Giovanni* mozartiano, el texto de Kadaré está relacionado con España, y la coincidencia es grande. *La cena equivocada* establece dos diálogos con sendos textos ambientados en España. Uno de ellos, como vengo demostrando, es completamente voluntario, y es *El burlador de Sevilla*, en cuales se quiera de las versiones teatrales o, por afinidad *fúnebre*, o por imaginario *gótico*, también ubicado en la *lanzadera comparativa externa* con la representación mozartiana del mito. En efecto, en el segundo

⁵⁰⁵ Berlín, 1923. Historiador, trabaja el campo de la historia social de la ideas.

acto de Mozart, Don Juan y Leporello caminan por un cementerio⁵⁰⁶ y se encuentran con una estatua del Comendador. Una estatua y un cementerio ubicadas en una ciudad de España, lugar en el que sucede la acción, tal y como reza en el libreto, una estatua y un cementerio que son trasplantados desde Praga a una ciudad de España porque no hay ciudad que mejor pueda definirse por sus estatuas y sus cementerios que Praga. Y en la escena final, el Comendador acude a la cena haciendo gala de un tamaño sobrehumano y una autoridad paralizadora (Gay, 2004: 143): ¿Acaso no es un reflejo del homúnculo de Praga, del Golem, ese mismo que, antes, Leporello ha imitado con sus torpes movimientos pétreos, el Golem del barro y las hojas desarticuladas que por ensalmo vienen a la vida? ¿No es aquí, en la novela de Kadaré, el coronel Fritz von Schwabe un remedo de ese Golem, oculto tras su máscara?⁵⁰⁷ ¿No es una criatura ya muerta a la que se le ha vuelto a la chispa vital no se sabe bien por qué nigromancia?

⁵⁰⁶ El motivo del cementerio asociado a la cena ya aparece en la leyenda albanesa “El agradecimiento del muerto”, Op. cit.

⁵⁰⁷ De forma enigmática, se nos traslada el interrogante de que se comenta, durante el supuesto baile con los alemanes en casa del doctor Gurameto el grande, en la cena o justo tras ella, tal vez “¿era verdad (...) que su comandante, el barón Von Schwabe, llevaba una máscara cubriéndole el rostro?” (2011a: 38). El problema con el rostro, y el aspecto general del comandante, plantea un enigma desde el principio. Al llegar a Gjirrokastër, afirma conocer de la facultad de Múnich al doctor Gurameto, y envía a buscarlo de inmediato. El doctor, llevado frente al nazi, tarda en reconocerlo: “Al principio pareció que el doctor quedaba desconcertado, como si no reconociera a su compañero de estudios (el paso de los años, el uniforme militar y sobre todo dos cicatrices en el rostro fueron tal vez la causa de esa ausencia de reconocimiento, se dijo después), pero luego todo transcurrió como debía” (41). El tema del “reconocimiento” es un clásico en la literatura, desde la anagnórisis de Telémaco con Ulises hasta la popular “leyenda de Martin Guerre”, pasando por el empleo que de este recurso utiliza Cervantes como pilar fundamental de muchos de sus textos, en particular en las *Novelas Ejemplares*, y sin olvidar que Kadaré gusta de ser un autor, eminentemente, *cervantino*. De esta forma, las dudas de Gurameto ante el rostro extraño del alemán se pueden deber a otras conjeturas: puede ser posible que las cicatrices obliguen al comandante a llevar una máscara o prótesis que disimule o proteja la piel dañada o que las deformidades sean tales que esté irreconocible. Las cicatrices podrían deberse a dos motivos: heridas en acción, que en principio no fueron mortales, aunque después se afirma que el militar falleció en la campaña de Ucrania, y entonces se habría presentado portando las heridas que lo mataron, y con la máscara mortuoria, por ejemplo, embozado como la muerte, amortajado; o que su rostro fuera el de un prototípico nazi de abolengo, de tradición al estilo del alto mando de las SS Reinhard Heydrich (Halle, 1904-Praga, 1942), por ejemplo, cuyo aspecto surcado de cicatrices por duelos de honor y esgrima llevado a cabo en sociedades *honorables* habrían forjado esas desfiguraciones. Si Schwabe había estudiado en Múnich, fácilmente podía pertenecer a los militares de *abolengo bávaro*, de carrera y tradición, integrados en conceptos de honor que tiraban con maestría en la esgrima y no apartaban la cara para evitar ser heridos por el florete. Este dato configuraría perfectamente la personalidad del alemán a la hora de ceder *civilizadamente* durante la cena a las peticiones de su anfitrión. “¿Crees tú que el uniforme que visto, las heridas que he recibido, la guerra, la Cruz de Hierro me han transformado? Pues fijate bien en lo que te digo: ni mucho menos” (45), se reafirma el coronel ante el médico, que entonces alude a su código de honor no manchado por la lealtad al nazismo: “Si es así, Fritz... si eres el que fuiste, de acuerdo con el código del que hablamos, yo te invito a cenar en mi casa”.

Una generación, esta casta de militares de carrera, que Hitler aborrecía porque no estaban comprometidos con los ideales del NSDAP y albergaban los vetustos ideales de la *guerra de honor* que había caído en desuso. Hitler y la cúpula nazi intentaron socavar este grupo sumiendo a la Wehrmacht en la ignominia y el deshonor, implicándolos con órdenes que los mezclaron con matanzas sistemáticas, limpiezas étnicas y todo tipo de abominaciones: no en vano, el golpe de Estado que le dio el Ejército, y que fracasó, el 20 de julio de 1944, vino de la mano del viejo círculo de coroneles y generales.

Praga influyó en Mozart durante su estancia en Bertramka, la villa de unos amigos, y no me parece descabellado pensar que introdujo, consciente o inconscientemente, algunos elementos en la ópera que, quizás, de haber estado en otra ciudad antes de componer el *Don Giovanni*, bien pudiera ser que no hubieran aparecido nunca. Praga siempre fue una ciudad de luchas religiosas, de una enconada efervescencia en cuestiones de fe. No podía ser de otro modo: una ópera escrita para esta ciudad debía reflejar la batalla por un alma, en este caso por el alma de Don Juan. Batalla que acaba con la estatua –homúnculo, Golem– arrastrando a Don Juan al infierno en la mejor tradición de lo oculto, de ese misterio que alimenta y que se alimenta en la tradición popular, de lo que se esconde bajo la ciudad de Praga.

Son demasiadas coincidencias, demasiados motivos característicos de una cultura, de una tradición, de una literatura, de toda una ciudad, los que aparecen diseminados a lo largo de la obra mozartiana. Y luego está esa presencia de la Praga mortal, del espíritu de la muerte como marchamo de cierto sesgo de la cultura del lugar. En eso, la obra de Mozart, el genio de Mozart, se hallaba bajo el signo de la muerte, como afirma Pierre-Jean Jouve⁵⁰⁸ en su libro sobre Don Juan (Jouve citado en Brion, 2006: 48). Un signo de la muerte que se despliega de forma suntuosa en los mausoleos barrocos, en la Praga de pináculos y gárgolas. Como lo define Marcel Brion: “es una especie de catástrofe sublime, de cataclismo, que es a la vez castigo y suprema glorificación del hombre” (349). Son los poderes de los fantasmas y los demonios de Praga trasvasados a una ciudad española, los que se movilizan para abatir a Don Juan. Según Pierre Jean-Jouve: “Don Juan presenta con una sonrisa el mundo del dolor para explicar el nudo formidable que aúna el deseo y la culpa” (Jouve citado en Brion, 2006: 349-350).

Aún añadiría más: Don Juan es la historia de lo sucedido, desde siempre, en Praga. Esa Praga de alquimistas y piedras filosofales, esa Praga de Tycho Brahe⁵⁰⁹ y la obediencia, esa Praga de la revuelta contra los Habsburgo, esa Praga del rey de Invierno, esa Praga de los defenestrados, del decreto de tolerancia de José, del gueto, del Golem, del Puente de Piedra, de San Juan Nepomuceno. Don Juan es la quintaesencia de Praga, de esa Praga de chiflados, de obsoletos objetos matemáticos, de la Praga de la alquimia,

⁵⁰⁸ Arrás, 1887-París, 1976. Poeta y novelista.

⁵⁰⁹ Escania (Suecia), 1546-Praga, 1601. Astrónomo, conocido por aguantar las ganas de orinar ante el rey, circunstancia que, al parecer, le propició una uremia de la que falleció.

de los conjuros, de la sabiduría más antigua y ancestral, la Praga del rabino Löw⁵¹⁰. Porque, para Johannes Urzidil⁵¹¹, Praga

“es una antigua ciudad llena de magia. Es aquí donde los rabinos hacían correr de un lado a otro a sus aprendices de brujo, y los emperadores recurrían a los alquimistas praguenses. En esta capital concurrían gentes de todas partes, judíos y cristianos, checos y alemanes, personas del este y del oeste, del norte y del sur, y donde confluían muchas naturalezas distintas, surgen también muchas cosas misteriosas e incomprensibles, nunca vistas antes... palabras, caracteres y sucesos, con lo que el ambiente se presta de manera extraordinaria para poderes y conjuros mágicos” (Urzidil en Kubin, A. et al., 1995: 103).⁵¹²

Y será esa obsesión por la vida, por la criatura artificial que tienen los praguenses, eternamente marcados, de forma indeleble por el Golem, por el ansia de imitar, de parecerse, de alcanzar a Dios... Es el camino hacia Dios, como ya lo trazó Max Brod⁵¹³ en su biografía de Tycho Brahe⁵¹⁴. La Praga de Urzidil es la ciudad de puertas que dan a espacios condenados, de habitaciones imposibles, de visitas fantasmas, de listas de demonios cada uno con su nombre propio... Es la ciudad, enorme, como un ente nacido y criado en una bombona de gas, el personaje que devora sus narraciones. Es una ciudad puntiaguda, cortante, combativa e inquietante (Urzidil, 1997: 10), una ciudad, también, de apéndices incorruptos y momias en donde reposan y se puede encontrar:

“la nariz de oro de Tycho Brahe (...) el cuerpo incorrupto de la beata Electa (...) la lengua incorrupta de san Juan Nepomuceno (...) la asombrosa barba de santa Angustias (...) Maradas, el general (...) seco como un bacalao”.

Una Praga de brazos, lenguas, narices, momias... en donde lo nocturno es un componente especial del imaginario: la novedosa y quebrantada unidad de tiempo en el

⁵¹⁰ Poznan (Polonia), 1520-Praga, 1609.

⁵¹¹ Praga, 1896-Roma, 1970. Narrador, poeta, ensayista, historiador, periodista y dramaturgo checo en lengua alemana.

⁵¹² En el relato *La casa de los nueve diablos*, incluido en Kubin, A. et al. (1995): *Praga Mágica*. Véase “Bibliografía general y de referencia”.

⁵¹³ Praga, 1884-Tel-Aviv, 1968. Escritor y periodista checo de lengua alemana, amigo de Kafka y principal valedor de su obra una vez muerto este.

⁵¹⁴ Max Brod escribió una biografía novelada del astrónomo bajo el título *El camino hacia Dios de Tycho Brahe*, del año 1916.

Don Giovanni, que hace que en la ópera siempre sea primordial la noche –cuando las cosas suceden en una ciudad de España, país luminoso y de sol–, que la oscuridad extienda su pátina a la leyenda y al mito en el novedoso tratamiento del cronotopo, y así todo lo importante ocurra al amparo de esa nocturnidad.

El coronel Schwabe también es el Golem, criatura del mal, *funervivo* que viene de los infiernos y del Hades, un enmascarado/convidado a la cena/convidado de piedra, engendro resurrecto que acabará trayendo la condenación de Gurameto/Don Juan⁵¹⁵, en una escena que tiene lugar en la ciudad albanesa de Gjirokastrë durante la Segunda Guerra Mundial y que, de repente, por un agujero de gusano literario, aparece enlazada con la España de la Guerra de la Independencia y en la narrativa de Pedro Ruíz de Alarcón⁵¹⁶.

Este es, pues, *el intertexto involuntario: Historietas nacionales* (Madrid, 1881).⁵¹⁷ En efecto, este es *el otro texto, el segundo texto*, del que opino que su fricción con el del albanés es involuntaria del todo. No encuentro señas en la narrativa de Kadaré, ni en sus declaraciones, ni tras una indagación lo más profunda que me permiten las fuentes, para inferir que haya sido un intertexto traído a propósito.

En un determinado momento de *La cena equivocada* la narración parece que va a desembocar en el envenenamiento masivo de tintes patrióticos del que se habla en el relato de *El afrancesado*⁵¹⁸, que aparece en la colección *Historietas nacionales* y en donde el boticario, García de Paredes, de la localidad gallega de Padrón, aún a riesgo de ser tildado de colaborador de los franceses por el resto del pueblo, invita a veinte de los jefes y oficiales invasores a una cena en donde todos serán envenenados con opio, boticario incluido, allá por el año 1808. Aunque las posibilidades de que Kadaré conozca este texto no son muchas, realmente sí que existen ciertas coincidencias entre ambos.

La acción, que transcurre en una “fría y triste noche de otoño” (Alarcón, 1972: 26), donde “el cielo estaba encapotado por densas nubes”, conduce a un grupo de patriotas hacia la botica de García de Paredes para darle muerte a él, por traidor, y a otros veinte

⁵¹⁵ Gurameto el grande, además de cirujano es ginecólogo, especialidad que irónicamente “lo aproxima” a Don Juan, al menos en la interpretación que de ella hace uno de los instructores comunistas del caso de la cena, Shaqo Mezini, para el que “ser ginecólogo equivalía a imperar sobre las mujeres. En particular sobre las mujeres hermosas. Desprovistas de todas sus defensas ante él, despojadas de triquiñuelas, de miradas juguetonas, se le rendían ¡Reinar sobre las mujeres! (...) Gurameto las dominaba sin ni siquiera poseerlas (...) Ellas mismas acudían a él, incluso son necesidad de que fuera a examinarlas en su consulta” (Kadaré, 2011a: 141-142). Aquí queda caracterizado el Don Juan de esta historia.

⁵¹⁶ Guadix, 1833-Madrid, 1891. Escritor adscrito al movimiento realista.

⁵¹⁷ Primera edición en Madrid, Imprenta de M. Tello.

⁵¹⁸ Fechada por el autor como escrito en Madrid en el año 1856, el relato se publicó originalmente en la revista el *Museo Universal* en 1858.

franceses a los que ha invitado a cenar. En el interior, el propio García de Paredes, afanado en su banquete mortal, posee rasgos de un *funervivo* kadariano:

“García de Paredes contaría cuarenta y cinco años; era alto y seco y más amarillo que una momia: dijérase que su piel estaba muerta hacía mucho tiempo; llegábale la frente a la nuca, gracias a una calva limpia y reluciente, cuyo brillo tenía algo de fosfórico; sus ojos, negros y apagados, hundidos en las descarnadas cuencas, se parecían a esas lagunas encerradas entre las montañas que sólo ofrecen oscuridad, vértigos y muerte al que las mira: lagunas que nada reflejan” (28).

Así que, tras un discurso que va dirigido a convencer a los franceses de que está de su lado, se produce el brindis mortal. Al cabo de un rato, los soldados “estaban tan ebrios que no podían moverse de sus sillas (...) con voz vinosa (...) con mucha dificultad y sin conseguir ponerse de pie” (33). Al llegar la partida del pueblo a la rebotica se topan con la macabra escena de que, prácticamente, todos han fallecido ya:

“Un grito simultáneo de terror y admiración salió del pecho de los españoles. Dieron éstos un paso más hacia los convidados, y hallaron que la mayor parte estaban ya muertos, con la cabeza caída hacia delante, los brazos extendidos sobre la mesa, y la mano crispada en la empuñadura de los sables. Los demás agonizaban silenciosamente” (34-35).

En dirección contraria a lo que le sucede al doctor Gurameto, la mitificación que experimenta el boticario García de Paredes es inmediata, pasando súbitamente de traidor a héroe: “—¡Viva García de Paredes! —exclamaron entonces los españoles, rodeando al héroe moribundo” (35).

En el texto de Kadaré, la columna nazi que llega a la ciudad de Gjirokastër será recibida por un grupo de partisanos. La hostilidad albanesa provoca que los alemanes tomen unos rehenes a los que piensan ejecutar. El doctor Gurameto invita al coronel Fritz von Schwabe, al mando de la columna, con la esperanza de alcanzar una liberación de los prisioneros. Las coincidencias con Alarcón, argumentalmente, se encuentran en la invitación del médico al representante de las fuerzas invasoras a una cena, y a que el acto puede ser tenido como un acto de heroísmo, o de traición, según se interprete, tal y como denota el título del relato de Alarcón, *El afrancesado*, donde el boticario ya es juzgado como partidario de los franceses a causa de haberlos invitado, aunque después los

envenene, a todos, incluido él mismo. Mientras, en Kadaré, el doctor Gurameto, con la llegada del partido Comunista al poder y del “nuevo orden”, pasará de forma súbita a ser considerado de un héroe a un traidor, un colaborador de los nazis.

Raquel Sánchez García en *La historia imaginada, la Guerra de la Independencia en la literatura española* (Aranjuez, 2008)⁵¹⁹ establece una serie de características en estas *Historietas nacionales* que, en muchos casos, se corresponden con las características del relato montado por Kadaré en *La cena equivocada*. Así, los relatos de Alarcón que hacen relación a la guerra de la Independencia Española, a los sucesos relacionados con ella,

“están situados en ambientes rurales, en los cuales el autor puede ofrecer su convicción de que es allí donde aún se conservan los valores más sólidos del pueblo, frente a la ciudad corruptora (...) Alarcón contempla al pueblo rural como un ente moralmente superior al urbano” (2008: 49-50).

La novela de Kadaré se ubica en Gjirokaštër, en la periferia de lo que sería la Albania urbana, la Albania de Tirana, con mayor motivo si tenemos en cuenta que la ciudad de Gjirokaštër se consideraba durante el periodo comunista como una “ciudad museo”, y un ejemplo de lo que sería un pueblo otomano en perfecto estado de conservación. Los encargados de resucitar el suceso de la cena, de investigar en ello, de convertir al doctor Gurameto en un traidor al régimen, descabalgado de la piana de héroe local que poseía desde la cena con el comandante nazi, obedecen órdenes de la capital, llegadas de Tirana, que así *corrompe* los valores heroicos que conservaba el lugar.

“El pueblo que describe Alarcón es un pueblo individualizado, no es la masa urbana, sino personas con nombres, conocidas en su pequeña comunidad. En ocasiones, Alarcón hace aparecer al lado de este buen pueblo, algún líder o guía que lo conduce” (50).

Gurameto el grande ha sido guía, Líder que ha salvado a sus conciudadanos de las represalias nazis. Años después, otro Guía, otro Líder, también de Gjirokaštër, comandando a sus propios conciudadanos, se encargará de torturarlo y asesinarlo de manera infame. Y como si todo obedeciera a una extraña circularidad, un narrador, también de Gjirokaštër, se ocupará de ponerlo por escrito...

⁵¹⁹ Profesora de la Universidad Complutense de Madrid, departamento de Historia Contemporánea. Véase “Bibliografía general y de referencia”.

10.4.2-El sueño de siglos

“Tan pronto como hubo acabado el monje su oración, oyó a una avecilla cantar luego, en tan buen son, que se olvidó de todo, estando y atendiendo siempre en aquel lugar. // Tan gran placer hallaba en aquel canto y en aquella canción que sus buenos trescientos años estuvo así o más, creyendo que no había estado sino un poco...”

Alfonso X, el Sabio, Cantigas de Santa María –Cantiga CIII–.

Diríase que Kadaré tiene en la cabeza la escena del envenenamiento que narra Alarcón y hacia allá dirige su narración... no en vano, ya lo ha anunciado cuando ha dado una relación de algunas de las *cenar ejemplares* de las que se guarda memoria en la ciudad, “insólitas desde hacía siglos”, y de todo tipo, “incluso los hubo que amanecieron envenenados por la mañana, todos a la vez, invitados y anfitriones” (2011a: 34), para virar y cambiar la dirección de la historia en ultimísimo momento.

Tras unos instantes crispados de negociación, cuando ya todo se ha distendido y el albanés ha logrado del nazi la promesa de liberación de los rehenes, es el momento de brindar: “La hija del doctor Gurameto (...) trae una bandeja repleta de bebidas para festejar el entendimiento” (69). Indudablemente, la sospecha flota en el ambiente, los invasores no se fían porque la muchacha

“primero le tiende la bandeja con las copas al coronel. Por un instante, al reparar en el temblor de su mano, él alza los ojos con expresión de duda, pero la muchacha ya le ha ofrecido la bandeja a su padre, luego a su madre, a continuación a los demás y, por fin, tras una leve vacilación, a su prometido”.

El fantasma de un envenenamiento colectivo, y heroico, se masca en el ambiente. Ese será el gran sacrificio que llevará a cabo el doctor Gurameto, entregará a la muerte a toda su familia inocente, al estilo del boticario de Padrón. “Todos apuran las copas de un trago” y el efecto de su contenido no se hace de esperar en quienes lo han ingerido:

“La joven, con paso leve, abandona el salón antes de que todos ellos, derrotados, se derrumben uno tras otro allí donde pueden, en los sillones, directamente sobre la alfombra, en eso que se llama el sueño de la muerte”.

La narración de Kadaré ha llevado de la mano al lector hasta el envenenamiento masivo de todo el grupo. O, al menos, en el *horizonte de expectativas*, en su *anticipación lectora*, eso le parece, más aún cuando el capítulo quinto se cierra con estos párrafos finales, que resultan tan inequívocos:

“Fue la luminosidad matutina lo que, al parecer, despertó a la muchacha. Durante un rato no fue capaz de averiguar qué momento era aquél y por qué se encontraba en el dormitorio de sus padres, tendida tal cual había caído, vestida, sobre el lecho.

¿Qué he hecho, Dios mío!, exclamó aterrada llevándose la mano a la frente!

La casa estaba en silencio. Sus pies la condujeron por sí solos al gran salón, de donde llegaba un quejido, semejante al postrer esfuerzo de alguien que no consiguiera entregar el alma.

Entonces los vio a todos tendidos allí donde les había llegado a cada cual su turno, con los brazos y las bocas abiertos, a su padre, a su prometido, a su madre, en cuyo regazo había apoyado la cabeza uno de los oficiales. Luego distinguió al coronel (...) y a los demás, todos rígidos y pálidos, como un grupo escultural.

Volvió la cabeza en dirección del gramófono, cuya aguja atascada provocaba el gemido que oyera antes, y la idea de que nadie más podría ser culpado del envenenamiento sino ella, la única que había quedado con vida, la recorrió gélidamente” (69-70).

No cabe lugar a ninguna duda: han sido envenenados. Pero nos encontramos en la página 70... a la novela le resta un largo recorrido hasta alcanzar las 220 páginas. ¿Ahora qué ocurrirá?, se pregunta el lector, que pronto verá dinamitado su *horizonte de expectativas*. Con el inicio del capítulo sexto y la llegada del nuevo día (71) descubrimos que el grupo se había dormido. Tan sencillo como eso: “El motivo parecía simple: agotados por la noche pasada, todos dormían”. Sin embargo, los datos contradictorios que el narrador de la historia comienza a proporcionar empiezan a generar nuevas dudas. El asunto va más lejos del envenenamiento o del sueño... quizás, entramos en una nueva *experiencia cuántica*, en este caso Kadaré moldea y adapta el conocidísimo motivo del *sueño de siglos*⁵²⁰ porque “el despertar había constituido toda una historia en sí misma

⁵²⁰ Aunque varios textos y leyendas populares podrían servir de marco para introducirnos en el *sueño de siglos*, sin duda, cabría señalar como entre las primeras redacciones las del religioso francés Maurice de Sully (Sully, 1105 o 1120-1196-París) y la leyenda alemana del monje Cäsarius o Cesáreo de Heisterbach (Colonia, 1180-Heisterbach, 1240) sobre el motivo o la leyenda del monje y del pajarillo –cuya tradición

que requería de muchos días y de abundantes pocillos de café para ser referida” (71), es decir, en el tratamiento del tiempo, ya nos está informando el narrador que algo extraño ha sucedido. Los dormidos despiertan

“sorprendidos por encontrarse a sí mismos en los porches, las alacenas, las vigas de los desvanes, la mayoría por las escaleras y los sótanos, allá donde les había asaltado el sueño de forma inesperada, hacían esfuerzos por averiguar, si no qué hora y qué día era, al menos el nombre del día de la semana, por no decir el del mes” (71-72).

No da la sensación de que nos encontremos ante la lógica secuencia del acontecer de la mañana siguiente. La desorientación de quienes se despiertan sugiere que lo hacen desde un sueño profundo y prolongado. La demolición de toda lógica en la narración prosigue:

más remota se data en Affligem, en el ducado de Brabante—, popularizada por el escritor romántico Wolfgang Müller von Königswinter (1816-1873). Antes, había conocido las versiones de Jacques de Vitry (Reims, 1170-Roma, 1244), del preste inglés Odo de Cheriton (1185-1247) y circulado en un texto anónimo del siglo XIII. Las variantes son muchísimas, pero *grosso modo*, se trata de un monje que, bien paseando por el jardín del convento, bien dormido en el bosque, bien arrobado por el embeleco del canto de un pájaro que suele ser un ruiseñor, cuando regresa al convento no reconoce a nadie ni lo reconocen. En ese lapso de tiempo, en ese raptó temporal, lo que para él fueron unos instantes han resultado ser, para los demás mortales, trescientos años.

Por supuesto, la leyenda tiene sus correlativas similitudes con otras muchas: la del abad de Virila, en Leyre, Navarra, en el siglo X y, si rastreamos un poco más en profundidad, existen leyendas similares en varios monasterios. Aparece en las Cantigas de Alfonso X el Sabio (Toledo, 1221-Sevilla, 1284) – Cantiga CIII–, y es reseñado en Galicia como San Ero. Con posterioridad a las Cantigas lo recogieron el escritor anglo-normando Nicholas Bozon (nacido aprox. 1320, se desconocen más datos), el escritor español Clemente Sánchez de Vercial (1370-1426), aparece en el *Magnum Speculum Exemplorum* y en el *Bromiardus*. En la Península Ibérica la historia puede localizarse en Armenteira (Galicia) y en la localidad portuguesa de Vilar de Frades. Derivaciones literarias fueron llevadas a cabo por Erasmo de Rotterdam (Rotterdam, 1466-Basilea 1536) y el padre Manuel Bernardes (Lisboa, 1644-1710), entre otros. Y en poesía, fue objeto de versificación en la pluma del alemán Ludwig Uhland (Tubingia, 1787-1862), del norteamericano Wadsworth Longfellow (Portland, 1807-Massachusetts 1882), del francés Simeón Pécontal (Montauban, 1798-Clamart, 1872), del portugués Alfonso Lopes Vieira (Leiria, 1878-Lisboa, 1946), Valle Inclán, Ramón Cabanillas (Cambados, 1876-1959), Eugenio D’Ors (Barcelona, 1881-Vilanova i la Geltrú, 1954)... (lista citada en Alfonso X, el Sabio, 1999: 179).

Otro intertexto sería la historia de Rip van Winkle, mundialmente famosa por la difusión que obtuvo de la mano de Washington Irving (Manhattan, 1783-Nueva York, 1859), que la publicó en 1919, basándose en la narración titulada *Peter Klaus*, de J.C.K. Nachtigal –también conocida la historia como *Meter Klaus, el cabrero*–, con la salvedad de que el protagonista duerme aquí por veinte años. Todas estas historias parece ser que provenían de una antigua tradición hebrea, la historia de Honi M’agel (setenta años de sueño) y, aún como fuente más remota, de *Los Siete Durmientes de Éfeso*, que lo harán por doscientos años. Estamos ante un motivo que se da en la tradición árabe y también en la china, bajo el nombre de la leyenda de Ranka. En el ámbito hispanoamericano fue notable el relato de Manuel Gutiérrez Nájera (México, 1859-1895), titulado *Rip, Rip el aparecido*, publicado en la revista “Azul” en 1894. Dentro de esta tradición del tiempo detenido, desarrollan una línea común la novela *El retrato de Dorian Gray* de Oscar Wilde, de 1890 y el relato de E.T.A. Hoffmann, *El caballero Gluck*, de 1809.

“La pregunta: ¿qué había sucedido?, la más espinosa e todas, llegaba por fin. Un velo espeso se alzaba aquí y allá para impedir la rememoración del suceso. Tras ese velo los hechos despuntaban turbios, como si sintieran temor de sí mismos”.

¿De qué nos está hablando aquí Kadaré? Más allá de que el grupo haya sido víctima del veneno o de un letargo de siglos, el párrafo concreta el problema que desarrollará la novela sobre la reinterpretación de la Historia y su manipulación a cargo de los Estados totalitarios. El propio Gurameto, con un lapso de diez años, sufrirá la caída en desgracia cuando el Partido Comunista en el poder interprete su acción como filonazi, en la línea de toda una reescritura y alteración de los sucesos históricos de forma intencionada. Ese revisionismo histórico sirvió para eliminar rivales, condenar elementos molestos, sepultar sucesos incómodos de recordar y conformar una mitología propia, con héroes prefabricados y panteones *ad hoc*. De esta manera, la profundidad simbólica de unos personajes zarandeados por el sueño, la muerte, el veneno o la manipulación del Estado, hace que la lectura de la escena de la cena adquiera un relieve de interpretaciones variadísimas.

Ya, al principio del capítulo tercero, con la inminente llegada de las tropas alemanas a la ciudad (27), la narración advierte que algo extraño está sucediendo con el normal decurso temporal, como preparando el giro extraño que se producirá después, con la cena:

“Era el mismo día, pero tras la prolongada estupefacción no podía siquiera creerse. La propia palabra no encajaba como antes. La tarde, la segunda parte del día. Su zona posterior. Tal vez la porción alevosa que durante cientos de años había logrado ocultar su antiguo rencor por el día, más exactamente por su primera parte, la denominada mañana, por no mencionar el amanecer. Así pues, se había estado reservando su inquina para sacarla a relucir de pronto en aquella mitad de septiembre”.

Y una extraña advertencia sobre unos fenómenos que hacía

“largo tiempo olvidados, como era el caso del Dosnoches, una especie de aberración de calendario que escapaba a la imaginación, un tramo de tiempo sin semejanza alguna con nada, llegado de no se sabía dónde, de los abismos del cosmos tal vez, un amontonamiento de dos noches

convertidas en una sola después de haber asfixiado entre ellas al día intermedio” (27-28).

Kadaré está tejiendo un entramado de *caos temporal cuántico* que se prolonga desde su novela *El accidente*, como un tema agudizado ya en su narrativa. Los ingredientes están preparados para presentar el asombro de esa extraña noche atemporal que vivirán en la cena: ¿se trata, acaso, del fenómeno del *Dosnoches* lo que experimentan los durmientes, o es algo de otra naturaleza y extensión mayores?

Una variante a la “canción de cuna” a la que me refiero en la nota a pie número 104 y que glosa Kadaré en *La cena equivocada*, concretamente en la página 36 de su novela, una variante muy similar pero con panecillos a modo de invitaciones, se trata de “El huésped del muerto”: el joven deposita un panecillo sobre una tumba como aviso para la cena, el muerto acude al banquete que, a su vez, recíprocamente, invita al padre del joven, que después será recibido en el interior del sepulcro, donde cenará con el muerto. Entonces, se produce uno de los motivos por los cuales Kadaré trae a colación esta leyenda en su novela: como huésped del muerto Beran, el protagonista de la leyenda albanesa, tiene la certeza de haber pasado una velada de una sola noche, pero las gentes “hace cien años” que no lo han visto regresar de aquello, cuando descendió al sepulcro. La leyenda concluye con la sentencia de que

“de esa manera las gentes vinieron a saber que una noche en el mundo de los muertos equivale a un siglo en el de los vivos” (Sánchez Lizarralde, R. –recop.–, 1994a: 38).

El *sueño de siglos* ya aparece en esta historia, y adelanta lo que puede que ocurra en la cena del doctor Gurameto. Pero este *sueño de siglos* no sólo es metafísico o *cuántico*, sino que, como ya he apuntado, alberga la crítica a las decenas de años de aislamiento comunista en las que se sumirá Albania, una auténtica congelación del tiempo para el país. Así, una de las enfermeras en el pabellón de cirugía, recién producida la liberación de Gjirokaštër por parte partisana, argumentaba que todos “ellos se encontraban ahora en otro orden social” (2011a: 96). Según entendía un convaleciente de una operación de riñón:

“habían sucedido cosas importantes en la ciudad (...) pero ellos habían dormido un profundo sueño y no se habían enterado de nada (...)

Ellos estaban como en el fondo de una sima. Vivíamos en un tiempo que ya no existe, ¿me comprendes? El tiempo avanza, las horas, los días, todo avanza, en cambio tú te quedas en algo que no sabes ni cómo llamar. Un tiempo sin tiempo. Bajo cero, ¿me comprendes Menos o tiempo negativo (...)

Otro orden, así sucede cuando cambia el sistema El primer día, normalmente, se llama día cero. Luego comienza la numeración: uno, dos, cuatro, y así sucesivamente. Cuando a nosotros nos pusieron la anestesia (...) nos quedamos congelados, quedamos fuera del tiempo. Pero al tiempo eso le da igual, él no espera, continúa su avance. De este modo llega el día cero. Más adelante el día uno, dos. Pero nosotros nos hemos quedado atrás. Ellos están en el dos y nosotros ni siquiera en el cero. Estamos en menos” (97-98).

De mano de la nueva política venía una nueva expresión, la del “tiempo nuevo”. Un tiempo que intentaban imponerles como “luminoso, leve, recién salido de la espuma del caldero de leche” (99). Sin embargo, con el amanecer de la mañana siguiente...

“todo se tornaba gris y se ajaba, y el pensamiento de que si existía algo imposible de rejuvenecer en este mundo era precisamente el tiempo, volvía a imperar de nuevo”.

10.4.3-*Convidado de piedra o funervivo*

“Tantas veces he soñado con este encuentro, decía pensativo (...) Ignoraban que justo cuando creía que iba a morir te tenía a ti en el pensamiento. Tanto era así que de pronto me pareció que no era nuestro médico militar sino tú quién me operaba... ¿Recuerdas cuando me decías que habías tenido una vez un sueño terrible, en el que creías estar operándote a ti mismo?... Pues eso es lo que me pareció... Me estabas operando tú... independientemente de que fuera otro quien sostenía los instrumentos en sus manos... Así pues, fuiste tú quién me salvó... me devolviste a la vida, me convocaste... me trajiste de la muerte” (Kadaré, 2011a: 43).

Son estas las primeras confesiones que el coronel Von Schwabe le hace al doctor Gurameto el grande, nada más ordenar que lo traigan ante su presencia. En el discurso, el rastro terrorífico de un personaje que vive en el crepúsculo, en la línea crepuscular kadariana que se sitúa más allá de la vida y de la muerte, un *funervivo*. Apunta que el encuentro de *La cena equivocada* puede ser un *sueño póstumo* del alemán, herido de

muerte, en el delirio agónico de la mesa de operaciones, y que todo lo que sucede a continuación no ocurre en realidad; o bien, ya fallecido, ha sido *convocado* por el poder de Gurameto, y el muerto, como en *El burlador* y en las leyendas albanesas, asiste a la cena.

Es Von Schwabe espíritu que proviene del más allá, y entronca directamente con el Comendador en ese aspecto. Sus heridas, la posible máscara con la que cubre el rostro, o parte de él, o el embozo que esas cicatrices conforman, no puede sino recordarnos a las representaciones que del Don Juan, en la tradición de la puesta en escena del *Don Giovanni* mozartiano se hacían, en las que la estatua del Comendador aparecía enmascarada. También, la referencia a la operación del alemán por parte de Gurameto enlaza el texto con el imaginario de una resurrección al estilo de Lázaro, pero con los componentes terroríficos, por el rastro de las cicatrices, a lo Frankenstein. Componentes de misterio y terror que se aúnan en la figura de Schwabe, que cuando pronuncia la palabra *muerte*, “en ese instante dejó de hablar y se llevó la mano a la frene, allí donde exhibía una de las cicatrices”. ¿Es consciente de ser un muerto en vida, de que esas heridas le han provocado, efectivamente, la muerte?

¿Quiénes son estos dos personajes, o como ellos mismos se definen, *qué son*? Cuando el alemán acusa al albanés de que ha sido atacado, Gurameto intenta distanciarse de Albania argumentando que ni él es Albania ni Schwabe es Alemania. “Nosotros somos otra cosa” (45), asegura. Y el coronel califica al médico: “no eres de ese mundo”, a lo que el médico responde: “Tampoco tú, Fritz”. ¿Son dos espectros? Son dos funervivos. Y nada más recibir la invitación a la cena, Schwabe reacciona de forma extraña: “El coronel se llevó la mano a la frente como si hubiera recibido un impacto. Su mirada era gélida” (45). Impactos como disparos, la gélida muerte, el frío de las nieves de Ucrania donde, después, se dirá que había sido abatido, la mirada de un cadáver, como helada...

Una cena a la que acude puntual, “extrañamente sin ruidos ni estridencias, como si hubiera descendido volando sobre la ciudad para que nadie se enterara” (46), casi como un espíritu, y pronunciando unas palabras que recuerdan a las que el difunto profiere en la leyenda de “El huésped del muerto”, referida unas páginas atrás por el narrador: “¡Me has convocado a cenar y aquí estoy!”, recreando una parafernalia que, salvo por el sigilo en la aparición del convidado,⁵²¹ en mucho recuerda a la del Comendador cuando se

⁵²¹ En esto, Kadaré ha buscado subvertir el orden, y Von Schwabe no ha sido ruidoso con ese despliegue de golpes *telúrico* que la puesta en escena y el imaginario popular adjudican a la llegada del Comendador a la hora de la cena, aunque en *El burlador* lo cierto es que tan sólo se consigna en las acotaciones “un

presenta ante Don Juan –Jornada III–: “Soy el caballero honrado/que ha cenar has convidado” (Molina, 2009: 237).

Schwabe agudiza esa semejanza, ese cruce literario con el monstruo de Frankenstein, de Golem incluso, dado que durante la cena, al hablar, las palabras que Gurameto parece percibir no distan mucho de las que el monstruo le diría al propio doctor Víctor Frankenstein o el Golem al rabino Löw de Praga,⁵²² cuando se descontrola por completo de sus creadores:

“A la mesa de la cena, el coronel estaba diciendo algo, pero su voz parecía llegarle procedente del exterior, y él no estaba seguro de captar realmente sus palabras. Tú me devolviste a la vida, Gurameto. La voz era débil, muy débil. Me devolviste a la vida para tu desgracia” (2011a: 51).

“Desde luego; para su desgracia”, se reafirma Gurameto, un momento antes de rogarle, de nuevo al coronel, que se decida a liberar a los rehenes que tiene tomados en venganza por la acción inicial de los partisanos. Toda la acción transcurre como en un sueño, a veces, con la sensación para Gurameto de ser “pesadilla”, algo que está ocurriendo en una zona limítrofe de la realidad. Entonces, aparece uno de los Kadarés más enigmáticos de toda su literatura. Gurameto insiste en su petición de que Fritz Von Schwabe libere a los rehenes, pero esta vez la frase la formula... en latín. Y al escucharla, el efecto sobre las heridas del alemán fue inmediato: “sus cicatrices enrojecieron, luego palidecieron sobre su rostro” (52). Acto seguido, sin poder salir de su asombro, el nazi le pregunta al albanés:

“¿Te atreves incluso a repetirlo en latín? (...) Me has dado una orden en una lengua muerta. ¿Qué sentido tiene eso, querido amigo?” (53).

golpe dentro” (Molina, 2009: 235), y nada más; en la obra de Moliere –IV, 11– el estruendo se infiere de la pregunta del propio Don Juan, que sentado a la mesa se pregunta mientras trata de cenar: ¿Quién puede llamar de esa manera?” (Moliere, 2011: 223), lo que nos hace suponer que los aldabonazos han sido notables por parte de la estatua del Comendador. El festival de porrazos y toda suerte de resortes ultraterrenales ha venido siendo un añadido que ha corrido por cuenta de los directores de escena, tal vez influidos por las notables y exitosas acogidas de representaciones como el propio *Don Giovanni* de Mozart.

⁵²² Incluso Mr. Hyde podría decirle eso mismo al Dr. Jekyll... alcanzando hasta el ordenador HAL 9000, la literatura está repleta de criaturas que se revuelven contra sus creadores y que parece que han venido a la vida con ese único objeto: destruir a quienes los han convocado, traer la abominación a sus existencias en castigo a que hayan jugado el juego más peligroso de todos: han jugado a ser dioses.

La respuesta de Gurameto es imposible, ni él sabe el motivo, o Kadaré no desea dar esa clave a sus lectores: “la respuesta de Gurameto resultaba brumosa”. Sin embargo, la explicación radica en el poder de la lengua, en su capacidad tanto para resucitar a los muertos como para devolverlos a un estado inactivo. Las palabras, desde su propio origen bíblico, talmúdico y cabalístico, están asociadas al poder de la creación, también al de la destrucción.

Si el nazi representa o se asemeja a algo parecido a un Golem,⁵²³ las palabras pronunciadas en latín por Gurameto tienen mucho sentido: busca el efecto análogo que otra lengua, el yiddish, posee sobre el engendro. El muñeco de tierra, si se danza alrededor de él y se recita “en múltiples permutaciones, las letras del tetragrama” (Ripellino, 2003: 226) toma vida. Después, tal y como explica Angelo María Ripellino en su *Praga Mágica* (Turín, 1973):

“para ponerlo en movimiento, se le graba en la frente el vocablo *Emet* (Verdad), o bien se le introduce en la boca el *schem* (*schem hameforasch*), la hojita con el nombre impronunciable de Dios”.

De ahí que Gurameto utilice otra lengua, pero no una cualquiera, sino una lengua muerta, “una lengua en la que no se daban órdenes hacía siglos” (Kadaré, 2011a: 53) que, en este caso, sería como decir una *lengua sapiencial* al estilo del hebreo antiguo en el que daba las órdenes a su Golem aquel rabino Löw de Praga:

“puesto que los signos alfabéticos han desempeñado un papel esencial, junto a los números y a las *sefirot*, en la creación del universo, también el modelado del hombre ficticio, imitación de la hechura divina, se vale de la poderosa contribución de la palabra. Es la virtud mágica del alfabeto, y especialmente del tetragrama, la que infunde instintos e impulsos de locomoción a la mísera arcilla” (Ripellino, 2003: 226).

Al igual que el Golem, el coronel posee un lugar determinado, central, que acusa el golpe de las palabras en latín: esa frente que luce las cicatrices, que se alteran y cambian de nombre allá en donde la criatura de barro tiene escrito el vocablo *Emet* y si

⁵²³ Circunstancia que ya he relacionado anteriormente en una interpretación del *Don Giovanni* de Mozart con la denominada “literatura de Praga”.

“se borra la primera letra, de forma que quede solo *Met* (es decir, muerte), y el fantoche se afloja y vuelve a ser un amasijo de blando barro (227).⁵²⁴

Haber pronunciado esa frase en latín para tratar de desactivar al coronel implica un conocimiento superior en Gurameto, algo que Schwabe le recrimina: “tú estás al tanto de grandes secretos, secretos que aún no conoce nadie” (Kadaré, 2011a: 55). Gurameto es otro de esos personajes típicamente kadianos que, por sus conocimientos extraordinarios de aquellos secretos que nadie podría saber, va a sufrir de un destino desdichado y tormentoso a manos del Estado. De modo que, para culminar el enigma de esta primera fase de la novela, hasta que termina la cena y la noche, una parte que denomino como *esotérico-cuántica*,

“la contestación del doctor Gurameto fue tal que, más tarde, cualesquiera que fueran las circunstancias en que se evocara, sería calificada de increíble.

A partir de ese momento podía imaginarse que pasajes enteros de la cena, tal vez la cena misma, serían puestos en duda” (55-56).

No debemos hacer caso al “tanto peor para ti. ¡Libera a los rehenes!” (56) como una contestación válida de Gurameto, calificada de “sorprendente” por el narrador. Se nos antoja verdaderamente escasa y absurda, un engaño más vertido en el entramado desquiciado de toda la escenificación. Así que, como lectores, la narración nos lleva a pensar que desconocemos cual es la respuesta de Gurameto a esa afirmación acerca de *los secretos* en los que está en posesión, en una más de las elipsis que encierra el texto, continuamente haciendo referencias a conversaciones, frases y palabras que se pronuncian, pero que el narrador las obvia, que tan solo las refiere como de pasada, creando la angustia y el enigma en el lector. En cualquier caso, ya nos lo acaba de advertir, todo será puesto en duda. Y nosotros, lectores, no podemos ser ajenos a ponerlo todo en

⁵²⁴ Muchas son las posibilidades que presenta este asunto del empleo del latín por parte de Gurameto y la comparación del coronel nazi con el Golem. Empezando por la posibilidad de que el latín fuera, además, una lengua que ambos, como compañeros de facultad en Múnich, utilizaran como pertenencia a alguna sociedad universitaria, lo que situaría a Gurameto en el mismo plano intelectual y de clase que el coronel alemán; pasando por la identificación del militar con un mero fantoche sin voluntad –un Golem– moldeado en manos del nazismo, como ese gigantesco bobalicón sin espíritu creado por el rabino Löw, precisamente un judío (¡cuánto se ha especulado sobre la posible sangre judía de Hitler!), para obedecer ciegamente las órdenes de su amo. Nótese la profundidad y calado de la paradoja urdida por Kadaré, derivada de esa mínima frase pronunciada en latín por Gurameto, frase que ni tan siquiera aparece transcrita de manera directa en el texto en uno de los mayores golpes maestros en toda la literatura de su autor.

duda al enfrentarnos a una de las voces narradoras más traicioneras que Kadaré ha sostenido en su novelística.

Y en cierto modo, el conocimiento oculto de Gurameto, la formula en latín pronunciada para desactivar a Schwabe, ha surtido efecto: el alemán accede a liberar a los rehenes... hasta que repara en que un judío, Jakoel, se encuentra entre los capturados. Por el judío no cabe posibilidad alguna de negociación. Gurameto insiste en el problema de identidad, si el alemán dice ser quién ser, se comportará con honorabilidad y soltará, incluso, al judío. “¿Dudas de que yo sea quién soy?” (67), le pregunta el militar; “No lo pongo en duda”, responde el doctor, que añade: “eres el mismo de entonces”. Es el momento de que el narrador nos arroje otro de sus enigmas: “Aunque toma aliento aliviado, Fritz von Schwabe se coloca la máscara a partir de ese momento”.

Su identidad de *convidado de piedra*, de *funervivo*, se ha visto seriamente amenazada, comprometida ante ese hombre, Gurameto, en poder de un conocimiento secreto. Quizás sepa, desde el principio, que tras la máscara se oculta un homúnculo que él mismo había convocado. Y con el canto del gallo, mientras en el gramófono suena *La muerte y la doncella* de Schubert –la música no ha cesado en toda la noche como una marca de identificación de la novela con el *Don Giovanni* mozartiano–,⁵²⁵ súbitamente, el coronel ordena la completa liberación de los rehenes, Jakoel incluido. Después se brinda, se coquetea con el envenenamiento, y se accede a la *experiencia cuántica* de la *noche de siglos*.

⁵²⁵ El *Don Giovanni*, conocida como *la ópera de óperas*, alberga incluso música de otras óperas en su interior y piezas muy conocidas por entonces. Entre ellas, mientras Don Juan intenta cenar a la espera de que llegue el Comendador, la orquesta que debe entretenerle la cena interpreta, en un guiño de *intertextualidad musical*, primero, y de *metatextualidad*, después, las piezas *Una cosa rara*, del español Vicente Martín y Soler, que había desplazado en éxito el año anterior al *Fígaro* de Mozart en Viena, y acordes de *Fra i due Utiganti il terzo gode*, de Giuseppe Sarti (Faneza –Italia–, 1729-Berlín, 1802), además de la propia *Non più andrai*, una de las melodías más populares de *Las bodas de Fígaro*. Por ello, la música ha estado sonando de continuado toda la noche en el gramófono de Gurameto, porque este es un drama que no puede ya contemplarse mudo, sin música, o al menos no puede hacerse justo hasta este momento, la llegada de la Segunda Guerra Mundial. Porque con la barbarie de la guerra muchas cosas cambian en el espíritu humano. Por eso, en un último guiño posmoderno y desestructurado, la línea musical directa que engarza el *Don Giovanni* con otro Don Juan postmoderno, el de Peter Handke, se quiebra en mil pedazos cuando el personaje admite que “él se prohibía la música para su historia, cualquier tipo de música. Ésta, pensaba, le hacía incapaz. ¿Incapaz para qué? Incapaz” (Handke, 2006: 34). Así que Don Juan se ha quedado mudo, sin música porque, la música, el sonido como banda sonora a una vida de dolor es impensable hasta incapacitar al personaje mítico que, en la obra de Handke, sólo escuchará el silencio, la música de la pena que extiende desde su corazón. Silencio: por otro lado, la única música posible para la historia de un agotamiento de siglos ya que “la historia de Don Juan no puede tener final, y esto, lo digo y lo escribo, es la definitiva y verdadera historia de Don Juan” (177). Haciendo buena la máxima de Adorno, ahora también es imposible musicalizar después de Auschwitz, y el Don Juan ha enmudecido.

10.4.4-Martin Guerre y su cena en Gjirokastër

“La música de un gramófono era lo primero que se empeñaba en atravesar la bruma” (Kadaré, 2011a: 72). Es la música del gramófono de Gurameto, que parece sobreponerse a todo, sobrevolarlo todo, atravesar horas, días enteros, meses, décadas, y mantenerse inalterada en el tiempo para acercar los sucesos del pasado y de la zona atemporal hasta el presente. Sin embargo, los sucesos de aquella noche eran un galimatías. No aparecían claros, y en ningún caso aparecerían. Existían demasiados intereses para conseguir encontrar una versión única que favoreciera a todos, o una versión única en la que no se desfavoreciera a nadie. “Todo se convirtió en una maraña”, incluso por la culpa misma de los propios rehenes. Unos, se negaban a reconocer que lo habían sido, mientras que aquellos que no lo habían sido, por motivos de gloria, se apresuraban a manifestar que si lo habían sido. “El embrollo de los rehenes lo envolvió todo en su celaje” (73). ¿Y la emboscada? Ya se empezaba a dudar hasta de la acción de los partisanos, la que desencadenó la crisis. Si se dudaba de la misma cena... ¿cómo no poner en duda la acción guerrillera?

“Era posible que la emboscada hubiera existido, presentada como heroica por los comunistas y por los nacionalistas como provocación, pero en igual medida podía creerse que no había sido más que un invento de los alemanes para justificar el terror.

La idea de que, en tal caso, dicha emboscada beneficiaba a las tres partes no resultaba fácil de sostener”.

¿Y qué explicación había en la dilatación del tiempo de la cena?

“El del *Dosnoches*. Al parecer, después de mil años de espera, éste se había manifestado por fin para mecerlos durante cuarenta y tantas horas en sus brazos, hasta que, después de haberles arrebatado aquel día (...) volver a largarse al mundo del más allá” (75).

De esta manera, mientras los sucesos históricos, *los reales*, si es que podemos dilucidar cuáles de ellos son *los sucesos reales* en esta narración,⁵²⁶ esos sucesos, van siendo manipulados por los componentes del Estado en función de sus propios intereses,

⁵²⁶ Al menos los que el lector tomaría por “reales” dentro del marco del *pacto ficcional*.

deformándolos, haciendo de la Historia una *creación política*. Por otro lado, un ciego de la ciudad, que ejerce de aedo, con el tiempo, ha sacado unas coplas en referencia a la cena, que empieza a difuminarse en el tiempo. En ellas, insiste en que la cena fue una orden directa del demonio (86) e, incluso, después, en otras coplillas, ya asegura abiertamente que el doctor Gurameto, aquella noche, invitó “a cenar a un despojo”... Fue la palabra *meit* (“despojos”) “que los viejos utilizaban todavía para referirse a los muertos” (87) lo que llevó a Gurameto a encararse con el ciego. “¿Tú crees que realmente que aquella noche... yo invité.... a cenar... a un muerto?”, le preguntó. Pero eso ya es una respuesta que pertenece más a la Historia como *creación política* o, quizás como *creación literaria*.

Un tiempo *aparentemente indeterminado* ha transcurrido desde la cena y los alemanes se han retirado de la ciudad. Los partisanos comunistas han hecho su aparición triunfal imponiendo el *nuevo orden* y comenzando a reescribir el pasado. Pasan revista a quienes hicieron y a quienes no hicieron. Con gran economía de recursos narrativos se nos muestra el *procedimiento estándar*:

“La visión era en extremo pacífica y, sin embargo, aquello que todos habían temido estaba sucediendo. Tras las llamadas a las puertas, se oían llantos de mujer, luego gritos: no tiene ninguna culpa, traidor, largaos, alimañas, no, y por fin, la ráfaga de disparos” (91).

En cierto modo, ya se estaba sobrescribiendo la Historia pasada. Y no tardaron mucho en acudir a detener al doctor Gurameto el grande. Sin embargo, esta primera detención es una burla no exenta de crueldad, se trataba de un error, ellos buscaban detener a Gurameto el chico, no a Gurameto el Grande (92-93). Aunque después, Gurameto el chico también será puesto en libertad, para poder continuar con el juego de tensiones entre ambos personajes.

“Cada día quedaba bien clara la existencia de cosas que se debía recordar lo más a menudo posible, al igual que había otras cuyo recuerdo resultaba menos necesario, por no decir en absoluto” (100),

esta será la piedra angular sobre la que el régimen construya los próximos cuatro decenios de su Historia. Imbricada en ese axioma, la cena de Gurameto con Von Schwabe necesitaba un tratamiento urgente. En principio, se había dejado caer en el olvido, pero cada vez más, el arraigo de la cena en la memoria popular venía de la mano de la *cena*

fantasmal, y eso era algo que un régimen comunista no podía permitir, como ya se ha visto en *Spiritus*. De forma que:

“la coloración alemana, que iba palideciendo de forma paulatina en beneficio de la otra, la fantasmal. Ahora la cena parecía esencialmente vinculada con el muerto (...) Y de este modo, chorreando barro, había llamado a la puerta de Gurameto” (104).

Finalmente, el día 3042⁵²⁷ desde el advenimiento del “tiempo nuevo”, los dos médicos, Gurameto el grande y el chico, habían sido prendidos y recluidos en la misma prisión (124). Sin embargo, nada tenía que ver aquella detención con la cena. Al menos de momento... El seísmo que en el mundo comunista había levantado el llamado “complot de las batas blancas” era el causante de la detención de los doctores. En la URSS, un grupo de médicos, dirigido por judíos, había pretendido asesinar a toda la plana de los dirigentes comunistas, con Stalin a la cabeza. La marea represiva, la purga, había sido salvaje,⁵²⁸ y alcanzado Gjirrokastër. Los Gurameto habían sido investigados por sus prácticas; salían indemnes de ellas, sus fallecidos en operaciones estaban dentro de lo normal, sin demostrar animadversión alguna por ningún grupo en particular, ni mucho menos por los comunistas... sin embargo... de repente todo cobra un giro, un sesgo incómodo... ¿qué podía decirle a los instructores el doctor Gurameto el grande sobre la cena del dieciséis de septiembre del año mil novecientos cuarenta y tres? (137).

Los instructores querían saber la verdad, “hora a hora, minuto a minuto” (138). Hacía diez años de aquello, y ahora resucitaba, o mejor dicho, Gurameto despertaba ahora de su letargo, de un *sueño de siglos* que le había durado una decena de años. Gurameto narra a los instructores la versión de los acontecimientos que el lector ya conoce, y como si los instructores comunistas también fueran lectores, le hacen la misma pregunta que el lector de Kadaré lleva haciéndose desde hace rato: “Queremos el resto. Lo que se ignora, el enigma” (140).⁵²⁹ Y la respuesta al enigma se encuentra en la solución a la pregunta de

⁵²⁷ Que vendrían a ser 8 años, 4 meses y un día. El Ejército de Liberación Nacional Albanés, bajo el mando de Enver Hoxha, dio por *oficialmente libre de nazi-fascismo* el territorio un 29 de noviembre de 1944. Si nos ubicamos en esta fecha como el “advenimiento del tiempo nuevo” la detención de los Gurametos tendría lugar a primeros de marzo de 1953, muy próxima al día del fallecimiento de Stalin.

⁵²⁸ Acusados a principios de 1953, la investigación y la purga afectó, como Kadaré lo califica en *La cena equivocada*, “a los once Estados comunistas, en veintisiete lenguas, treinta y nueve dialectos (...) alrededor de cuatrocientos médicos recluidos en otros tantos agujeros, se encontraban sometidos a interrogatorio permanente” (151). Tras la muerte de Stalin, la URSS reconoció en este complot una gran farsa, una mentira urdida por el propio Stalin para limpiar el PCUS de sionistas.

⁵²⁹ Todo el interrogatorio al doctor Gurameto el grande está teniendo lugar en una cueva, la llamada “cava de Shanisha”, una mazmorra excavada en la roca de la fortaleza de la ciudad de Gjirrokastër por el poderoso

quién era Fritz von Schwabe, o quién era el Schwabe que cenó con Gurameto ese día, porque el verdadero,

“tras las graves heridas recibidas, había muerto en un hospital de campaña en Ucrania, el 11 de mayo de 1943 (...) cuatro meses antes de la invasión de Albania” (148).

Un agente de la Stasi, llegado para ocasión, con documentación fiable desde la RDA, con fotografías e informes de la autopsia, así podía acreditarlo. Estamos, pues, ante un *funervivo*, un *convidado de piedra*, incluso un Martin Guerre.

Ni el propio Gurameto tiene ya claro lo que ha visto o lo que no ha visto, cómo interpretar, explicar los sucesos vividos:

“Era y no era, se parecía y no se parecía a su compañero de la facultad. De forma maquinal, recordó el momento en que los testigos vieron a Jesucristo alzado de la sepultura. Su cuerpo se asemejaba y no se asemejaba al de Jesús. En las Sagradas Escrituras así se lo denominaba, *soma pneumatikon*, cuerpo hecho de aliento, carne en espíritu” (161).

Esta es una de las principales reflexiones de Kadaré: la Historia que se crea como ficción, como una ficción, moldeada en función a como la han visto unos y otros, según la conveniencia de cada cual. La Historia como ficción literaria, una vez ocurrida, la *resucitamos* al antojo de lo que verdaderamente deseamos que haya ocurrido, o *que no haya* ocurrido... la Historia es un aliento, una especie de *soma pneumatikon* inaprehensible y, por ello, cada vez que se intenta apresar se es *obligatoriamente* inexacto porque se tergiversa y se miente. Nunca se cuentan dos veces los sucesos de la misma forma. No hay verdades absolutas, como no existen mentiras en la Historia sino imitaciones, copias y réplicas de sucesos, los unos de los otros, alterados en mínimos detalles. Como ocurre en “el Martin Guerre”. Un juego de sosias demencial.

Alí bajá de Tepelena, para encarcelar, torturar y dar muerte a los secuestradores y violadores de su hermana Shanisha. En cierto modo, este descenso a la cueva por parte del doctor completa la parte de la leyenda del *convidado de piedra* que faltaba, puesto que, salvo en el trabajo mozartiano –Don Juan es arrastrado a los infiernos en su propio comedor–, en las demás obras, tras la cena en casa de Don Juan, incluso en la leyenda albanesa de “El huésped del muerto”, siempre hay una reciprocidad, y se produce una visita a una tumba, o cripta, o en una iglesia, que termina con la condenación de Don Juan y su descenso a los infiernos. Gurameto ha descendido a la cava de Shanisha, y aquí encontrará su condena.

En efecto, al final, entre Don Juan, el Comendador, Rip Van Winkle y tantas otras historias, se ha alzado con potestad propia la de Martin Guerre. El *funervivo* coronel Schwabe estaba muerto y, un motivo común a la literatura de Kadaré, la presencia en la cena era la de un doble, un sosias, un oficiante: el coronel Klaus Hempf, herido en Ucrania occidental a la par que Schwabe. Todo se ha tratado de una celada, de nuevo una “Gran Estratagema”, una impostura que debería quedar allí, en la suplantación. Ahora bien, dado que la cena planteaba el interrogante de porqué ese coronel, en lugar de llevar el mensaje del compañero que murió en sus brazos en el hospital de campaña, se hizo pasar por él, ahora, en plena confabulación de los médicos judíos, con Stalin buscando a un culpable entre las purgas, y dado que “la cena esconde un misterio” tal y como asegura el comisario soviético (179), el asunto será revolverlo para ponerlo al servicio del comunismo y de la conjura, tornarlo en parte de la “Gran Estratagema”:

“En el centro mismo de las tinieblas, en mitad de la nada, nosotros estableceremos un nuevo enigma. Su enigma, al igual que su verdad, a nosotros no nos interesa. En su lugar implantaremos los nuestros” (180).

De esa forma, el coronel nazi Hempf, Gurameto el chico –que se derrumba de inmediato y firma admitiéndolo– y Gurameto el grande, deberán confesar que eran los cabecillas de la conjura de los médicos, esos culpables que demanda Stalin. Se trataba, a fin de cuentas, de otro tipo de reconocimiento... Un reconocimiento al que Gurameto se niega y por el que es sometido a torturas. Sin embargo, la agonía de Stalin, coincidente con el proceso por *la conspiración de los médicos*, se produce en esos instantes y uno de los instructores, desesperado y con la perspectiva extraviada en la maraña de mentiras y falsedades, da pábulo a esa capacidad resucitadora de Gurameto; al fin y al cabo, ¿no pudo convocar a un *funervivo*? y, patéticamente, asocia la idea de que si el doctor reconoce ser el cabecilla de la conspiración, eso daría nuevos bríos al tirano agónico... eso, o cualquiera de sus ensalmos ocultos:

“Salva a Stalin, doctor, dijo con voz enloquecida (...)
Resucítale, le pedía cargado de compasión. Más
necesaria que la resurrección de Cristo es la de Stalin...
¡Resucita a Stalin de entre los muertos!” (195).

Pero Gurameto no firma y, por su culpa, o sin ella: Stalin ha muerto.

Solo resta ejecutar en un vado del río al doctor, que en vano intenta hablar, excitado cuando el furgón atraviesa junto los muros del cementerio y siente la imperiosa necesidad de confesar, ahora sí, algo importante, pero la pérdida de dientes y la merma de las torturas hacen que padezca una afasia que le impide articular palabras comprensibles. Es el efecto de toda la brutalidad del régimen totalitario sobre el lenguaje.

Gurameto ha consumado su cena con los difuntos.

10.4.5-Don Juan sin señas de identidad

En el *Don Giovanni* mozartiano, y en el mito en general, nos encontramos con un catálogo de temas y motivos que abarcan desde lo cómico hasta una desembocadura en lo trágico, que abrazan lo fantasmal, terrorífico y demoniaco. La obra enlaza lo bufo con lo serio, síntesis característica de la tradición literaria de Centroeuropa. Como ya he comentado más arriba, en este sentido, la ópera, y la novela de Kadaré también, en sus tramas literarias y argumentales, presentan muchas similitudes y coincidencias con el patrón de la novela de la *Mitteleuropa* que Václav Bělohradský expone en su estudio *La vida como problema político*. Para Bělohradský, en el tercer capítulo de su obra, “Introducción a la civilización europea” (1988: 159-186), existen una serie de parámetros sociopolíticos centroeuropeos que son extrapolables a la literatura. El análisis detallado se realiza con novelas escritas por autores pertenecientes a los extintos Imperios Centrales, es decir, con obras de principios del siglo XX, pero muchos de esos mismos parámetros ya *parecen* o *aparecen* anunciados en el *Don Giovanni* que luego se reproducen, además, en diferentes novelas de autores del siglo XXI, y en una producción novelística como la de Kadaré que representa una vuelta de tuerca a la reinterpretación deconstructivista del mito.

Así, Bělohradský define a la sociedad centroeuropea como ultralegalista (161), en su momento por causa de un imperio multinacional, pero ya en la época de Mozart ese carácter parecía existir en la corte del emperador Habsburgo, José II⁵³⁰. Otro rasgo, según Bělohradský, es el llamado humorismo centroeuropeo en tanto en cuanto

“hunde sus raíces en algo que es la fuente conocida de ese sentido general de ambigüedad y de precariedad de toda forma racional de vida, de todo ordenamiento jurídico que se manifiesta de ese modo típicamente en la literatura centroeuropea” (161).

Indudablemente, la ópera de Mozart anticipa este motivo, tan característico y clásico de lo que se conoce como la “literatura de Praga”. Resulta innegable que existe una línea que une, directamente, al *Don Giovanni* de Mozart-Da Ponte con el Kafka más descarnado y con el Musil más denso, *pesado*, kakánico. Y desde allí, saltando hasta lo balcánico, se abrazan al sistema del imaginario del Kadaré deshumanizado e

⁵³⁰ Viena, 1741-1790.

incomunicado. El concepto, para Bělohradský, puede llamarse “la fuga hacia la ley”, consistente en

“un enorme esfuerzo grotesco por transferir los aspectos irracionales de la vida, sus energías discontinuas y arrolladoras, a los modelos de orden racional y legal. La literatura centroeuropea descubre al paradójico estado de barbarie que supone este esfuerzo”.

En las obras de Kafka,⁵³¹ Musil o Jaroslav Hašek⁵³², se traza claramente esta máxima; y Kundera, Hrabal, Klíma, para referirnos exclusivamente a autores checoslovacos, escribiendo en la actualidad, comparten grandes rasgos de la misma, ya adelantada en *Don Giovanni* y que se trasvasa, deconstruye y cristaliza, se erige en una nueva realidad, en esa *nueva subjetividad* paradigmática en la obra de, por ejemplo, el autor austriaco Peter Handke.

El Estado Imperial, extraordinariamente fragmentado, intenta por todos los medios legitimarse con la construcción de un aparato administrativo impersonal riguroso, custodio inflexible de la legalidad (Bělohradský, 1988: 162). Surgen, así, visiones como la de *El castillo* kafkiano o la ciudad de Perla de Kubin.⁵³³ Las administraciones, en su intento de aplicar esta legitimación con su propio aparato administrativo impersonal riguroso, una burocracia, una censura y una vigilancia extremadas, generan una extrañeza ante la rigurosa y, tantas veces, absurda ley respecto de la vida privada, que genera situaciones y estados –y podría decirse que también Estados, con mayúscula– tan absurdos que resultan grotescos. Y aquí aparece otro componente de la literatura centroeuropea que se solapa al humorismo, y que es el concepto de lo grotesco (161).

Lo grotesco aparece en Kafka, en Musil, especialmente en Hrabal y Hašek, en el austriaco Peter Handke, y como no, en lo balcánico de Kadaré, y es un pivote central de la ópera de Mozart. ¿Acaso no resulta grotesco, tal y como lo pregunta Stendhal,

“el miedo de Leporello cuando se resiste a hablar al Comendador está pintado de una manera muy cómica, cosa rara en Mozart?” (2004: 103).

⁵³¹ Qué decir de un relato tan paradigmático como *Ante la Ley*, que parece aglutinar y resumir toda esta teoría, casi una forma de vida.

⁵³² Praga, 1883-Lipnice nad Sázavou (Checoslovaquia), 1923. Novelista y periodista, mundialmente conocido por su novela *Las aventuras del valeroso soldado Švejk* (Praga 1912-1923) sátira antimilitarista de la Gran Guerra, con rasgos tomados de la novela picaresca.

⁵³³ En su novela *La otra parte. Una novela fantástica*. Véase “Bibliografía general y de referencia”.

De esta manera, la ópera de Mozart-Da Ponte, el *Don Juan* de Peter Handke y los jueces instructores, envidiosos, insidiosos, repletos de inquinas, que aparecen en *La cena equivocada* de Kadaré, casan perfectamente con la idea de Bělohradský:

“esta sensibilidad por todo lo que es ‘distinto de la ley’ y que crece secretamente bajo la fachada jurídico-legalística de todos los estados modernos es típicamente centroeuropea; el hombre moderno es atraído y seducido irresistiblemente por el aspecto nocturno del orden social” (1988: 164).

Desde Gustav Meyrink⁵³⁴ hasta Kafka, desde Urzidil hasta Kundera, pasando por Rilke o por Jan Neruda⁵³⁵, y llegando a Iván Klíma, semejante seducción por el *aspecto nocturno del orden social* ha sido una de las marcas de agua de la “literatura de Praga”. Es más, Musil asocia la idea del orden a la de muerte: “un orden civil perfecto es la muerte de frío, un paisaje lunar, una epidemia geométrica” (Musil citado en Bělohradský, 165). En *El gran invierno* y *El concierto*, por ejemplo, encontramos retratos de esa vida cotidiana bajo los comunismos que atestiguan unos intentos de “orden civil perfecto” impuesto desde los altos estamentos del Partido y que han convertido a los individuos en autómatas; en consonancia con Musil, los han vuelto *funervivos*. En este sentido, Bělohradský concluye que

“los crímenes masivos que han sacudido a nuestro siglo hasta en sus certezas más radicales, son los resultados de esta epidemia geométrica (...) la cultura centroeuropea ha intuido el matrimonio íntimo de la racionalidad estatalista con la muerte (...) del progreso organizativo con la más cruel irracionalidad”.

Y eso mismo concluyó Kafka, y todos los escritores que vinieron después. Este esquema de la narración centroeuropea que Bělohradský define como “una regresión desde la estructura hacia la energía elemental” (167), gira en torno, pues, a los grandes temas dominantes de la cultura de los Imperios Centrales, que como he comentado, aparecen de una u otra forma reflejados en el *Don Giovanni*. De esta manera,

⁵³⁴ Viena, 1868-Starnberg (Alemania), 1924. Escritor, autor del clásico de la literatura fantástica *El Golem* (Leipzig, 1915).

⁵³⁵ Praga, 1834-1891. Poeta, cuentista y dramaturgo.

“la seducción de la vida se convierte, de ese modo, en tema base de las historias centroeuropeas; el fracaso del intento de denominar las energías vitales mediante estructuras lógicas, cognoscitivas, metafísicas, es la fuente de la literatura centroeuropea” (178).

Por su parte, Mozart ha compuesto un trabajo que golpea de lleno en el centro del corazón de la tradición, de la literatura de Centroeuropa, repleto de temas y motivos que se repetirán siglos y siglos como señas de identidad de los praguenses, primero, de los escritores de la *Mitteleuropa*, después.⁵³⁶ Kadaré hace suya una parte de esta tradición, que mezcla en su imaginario... ¿pero qué autor, en particular si está bajo la opresión totalitaria, no haría suya “la seducción de la vida” como un tema fundamental de su producción artística?

¿Quién es Don Juan según este desarrollo que he presentado? Don Juan es el arquetipo, lucha por su alma y es derrotado, ¡pero lucha!, libra batalla en la ciudad de los arquetipos, aunque la prodigiosa imaginación del tándem Mozart/Da Ponte nos hagan creer que la acción transcurre en una ciudad de España y aunque Kadaré ubique al Comendador, convertido en nazi, en la ciudad albanesa de Gjirokastër. En eso radicó el éxito de Mozart. En eso radica la proyección universal y Centroeuropea del mito, que puede intercambiarse, moldearse, ajustarse.

Si la obra de un praguense universal como Kafka se caracteriza por dos temas centrales, la culpa y la búsqueda de la redención, la de Kadaré en *La cena equivocada*, encarnada en sus raíces balcánicas con las pertinentes resonancias centroeuropeas, no anda muy lejos de estas temáticas inherentes al espíritu de la “literatura de Praga” o de la propia literatura escrita en lengua alemana. Así, la reescritura sesgada del mito del Don Juan que ejecuta Kadaré es un ejercicio desarraigado, sumido en una profunda crisis existencial, ubicado en una situación transitoria, en donde los personajes deambulan por el texto como unos autómatas, como unos sonámbulos de aquí para allá, expiando así una culpa que tiene su origen en el pecado original del siglo que les ha tocado protagonizar: el siglo XX, el siglo del nazismo y de la Segunda Guerra Mundial, que, tras su paso, sumió a todos los personajes de Kadaré en el desarraigo.

El retrato que Kadaré realiza en *La cena equivocada* es un apunte profundo sobre los estados de angustia de un Don Juan deconstruido y tamizado desde el mito al antimito, las vivencias de un protagonista de la novela asfixiado, el relato del médico que pasa de

⁵³⁶ A los ya citados, podríamos añadir Joseph Roth, Stefan Zweig, Arthur Schnitzler, Hermann Broch...

héroe a villano, al final sometido a cárcel, interrogatorio y tortura, y que plantea todo un hastío del sistema, que percibe los sucesos que ocurren, que van desfilando delante de sus ojos atónitos y embobados, unos sucesos que se van plasmando como en diferentes planos: todo ello presidido por una desgana como congelada, como colgada de sus espaldas, tan similar a la de uno de los grandes protagonistas de Peter Handke, el ex portero de fútbol Bloch (Handke, 2010).⁵³⁷ Ante estos sucesos, de la misma forma que le ocurre al ex portero Bloch, la actitud del doctor Gurameto es la de un distanciamiento, una falta de emoción patológica, como si fuera un mero espectador ante lo que le ocurre; porque lo que le ocurre, no puede evitarse bajo ningún concepto. Como dice W. G. Sebald en su ensayo *Pútrida Patria* (Salzburgo y Viena, 1985),

“la génesis de la esquizofrenia no debe fijarse tanto en lo que a uno le ocurrió como en los espacios en blanco de la vida anterior” (2005: 88).⁵³⁸

Y de esos espacios en blanco, Gurameto atesora unos cuantos, de quién solo conocemos nebulosas y referencias vagas a un pasado de dolor...

El personaje de Kadaré purgará un crimen, el de las guerras, el de toda la destrucción de la conciencia europea, por ello se sume en un estado en el cual ha quedado la humanidad, ahora incapaz de sentir, sumida en la zozobra existencial, en la alienación industrial, incomunicada, aplastada por el peso de los horrores de los que han sido, de los que todos hemos sido, autores. Horrores que, además de sumergirnos en esa absoluta incomunicación, somos incapaces de purgar al sernos imposible el generar un duelo por ellos⁵³⁹ ya que son de un carácter tan sumamente feroz, que todavía no hemos tomado conciencia de lo que significan y nos comportamos como alucinados ante las brutalidades que hemos descubierto, sin capacidad alguna de reacción.⁵⁴⁰

⁵³⁷ El portero de fútbol protagonista de *El miedo del portero al penalty*. Véase “Bibliografía general y de referencia”.

⁵³⁸ Capítulo: “Bajo el Espejo del Agua: El Relato de Peter Handke sobre el Miedo del Portero”, pp. 86-104. Véase “Bibliografía general y de referencia”.

⁵³⁹ Sobre esta incapacidad para el duelo, particularizada en la literatura Alemana, puede verse en Sebald, 2007: 92. “Construcciones del Duelo: Günter Grass y Wolfgang Hildesheimer” en *La incapacidad para el duelo. Deficiencias en la literatura de la posguerra*. En este capítulo, Sebald argumenta que “la sorprendente paralización de sentimientos con que se respondió a las montañas de cadáveres de los campos de concentración, la desaparición de los ejércitos alemanes en la prisión, las noticias sobre el asesinato de millones de judíos, de polacos y rusos, y sobre el asesinato de adversarios políticos en las propias filas, dejaron perfiles negativos en la vida interna de la nueva sociedad”, lo que muy bien explicaría el comportamiento alucinado y sorprendido, automático, de Bloch en *El Miedo del Portero al Penalty* o de este Don Juan asomado al nuevo siglo XXI y que arrastra la carga del XX.

⁵⁴⁰ Un personaje prototípico de esta alienación en Kadaré, como se verá, es Lul Mazreku.

Desde aquí, nace un personaje de Don Juan renovado y con unos relieves diferentes al mito: ahora Don Juan es el hombre atormentado del siglo XX en su tránsito al XXI, incapacitado para superar el dolor, aislado, indefenso, aterrorizado, solitario... Se trata, tal y como dice Sebald en su obra ensayística *Campo Santo* (Múnich, 2003), de “un estado de ausencia de dolor más allá del trauma (...) la simple existencia desnuda, persiste ininterrumpidamente” (2007: 55).⁵⁴¹ Y tal y como sentencia Peter Handke, curiosamente para un personaje mítico que debería de regirse por un tiempo mítico que en ningún caso lo afectara, en el caso de su Don Juan subjetivo y automático, “el tiempo era para Don Juan un problema, el problema” (2006: 43). Porque en el tiempo se extiende toda la enorme magnitud de su dolor dado que el tiempo ha sido y es el principal acicate de su dolor. Para Gurameto, también el dolor viene de la mano del paso del tiempo –ya sea por los fenómenos *temporalmente extraños* en la noche de la cena, ya sea porque diez años después le piden que rinda unas cuentas pretéritas de todo aquello-.

El mito de Don Juan pertenece a un imaginario universal y no sólo es un concepto mediterráneo, latino, occidental, y ni mucho menos opuesto o enfrentado al gran tema del Fausto. De hecho, entre Don Juan y Fausto existen coincidencias, la más importante de ellas es que un desmesurado afán de conocimiento puede llevar a los infiernos o la condenación. El Don Juan más clásico arriba a los infiernos de la mano de una criatura sepulcral a la que, en principio, no teme, porque en su esquema de valores prima el conocimiento sobre lo irracional, al estilo del Fausto.

La pareja Da Ponte/Mozart utilizó Don Juan como una forma de conexión con la Centroeuropa en la que se encontraban, asimilando temas y motivos literarios y narrativos que, aunque provenientes de otra cultura, se encontraban igual de arraigados en los praguenses, primero, en el resto de los europeos, después, demostrando que el mito de Don Juan es puro subconsciente colectivo universal. Desde ese modelo, con evidentes trazas mediterráneas adaptadas a las culturas centroeuropeas, el mito se ha podido refundar adecuado a las características fundamentales de las literaturas y herencias narrativas de países como la República Checa, Alemania o Austria. Y desde allí, alcanza hasta Albania, Serbia, Bulgaria...

En ese sentido, Kadaré elabora una compleja y deconstruida versión del mito, en donde la incomunicación, el sentimiento de culpa y la herencia miserable y totalitaria de

⁵⁴¹ 2007: “Extrañeza, Integración y Crisis: Sobre la pieza “Kaspar” de Peter Handke” en *Campo Santo*. Véase “Bibliografía general y de referencia”.

los Imperios Centrales, primero, de la Alemania nazi, después, así como los horrores de la guerra, conforman a un espantajo que deambula en el filo la bisagra del siglo XX al XXI sin ninguna identidad, extraviadas las claves definitorias del mito, perdidas en el marasmo del dolor existencial, ya para siempre.

10.5-Del tiempo heroico al tiempo cuántico

Anteriormente en esta tesis, me he referido al texto de *El monstruo* como una novela sin precedentes en la literatura albanesa. Para Tal Levy, la obra

“goza de una estructura original que Kadaré consideró en su momento todo un hallazgo, por esa utilización del tiempo sin precedentes en la literatura albanesa” (2007: 279).

Quizás por eso, el texto fue recibido con frialdad por la crítica, dada la peculiar interpretación e idea del tratamiento del tiempo y del espacio que tenía Kadaré para llevar a cabo la novela:

“El evento (la caída de Troya) sucedía, al mismo tiempo, en el futuro y en el pasado de los personajes. Los lugares permanecían fijos, mientras que Troya se transformaba ante sus ojos, cambiando para convertirse en una forma de moderna ciudad con cafés, aeropuertos, etc. Por otra parte, la ciudad fue la que se congeló siendo ellos mismos los transformados, atravesando por diferentes momentos, hasta convertirse en personajes de nuestro tiempo” (1991d: 68).

Esta *doble congelación* espacio-temporal, en unas ocasiones se opera en la ciudad de Troya/Tirana y en otras ocurre en los personajes, para alcanzar una simultaneidad de tiempos y espacios que obedece a una concepción *cuántica* de la novela, según las definiciones que encontramos en los dos trabajos ya mencionados⁵⁴² de Manuel García Viñó: *La novela relativista y cuántica. Materiales para la construcción de una teoría aplicable a otras artes y Teoría de la novela*, así como en el tratado de Gregorio Morales, *El cadáver de Balzac*, además de entre la *bibliografía cuántica* utilizada para la presente tesis.

⁵⁴² Véase el punto 3 de la Parte I “Aspectos teóricos y metodológicos”.

Esta *idea cuántica* que alberga su autor ya la reconoce Mark-Alem en *El Palacio de los sueños*, en una de las referencias habituales que Kadaré introduce en sus novelas acerca de un devenir de tiempo y espacio extraños, sometidos a otras normas y convenciones *no-humanas*:

“Mañana estaría allí, en el mundo extraño donde el tiempo, la lógica de las cosas, todo se regía por leyes radicalmente distintas” (1999a: 159).

Semejante tratamiento del espacio y del tiempo, con personajes inscritos en acciones simultáneas y en planos superpuestos, se encuentran en *El monstruo*, pero no solo en esta obra; se puede aplicar una *plantilla de novela cuántica*, entre otras obras, a *Frías flores de marzo*, con un cruce de líneas de tiempo y espacio concurrentes en la novela, o en *Vida, representación y muerte de Lul Mazreku*, en un proceso de narración por acumulación de diferentes sucesos paralelos, y en *El accidente*, donde un mismo acontecimiento se presenta a través de un prisma que multiplica sus posibles visiones, la realidad nunca es percibida dos veces de la misma manera, y los sucesos se deforman en función de la lente que los tamice. Se tratan, todas ellas, de alteraciones narrativas del *espaciotiempo*, que se suceden en diferentes segmentos, con saltos hacia el pasado y el futuro, llegando a convivir a la par los mismos personajes en esos espacios y momentos tan diferentes.

10.5.1-El tiempo fuera del tiempo

Este tratamiento del tiempo antinatural, y del espacio maleable, o *cuántico*, es una de las “Grandes Estratagemas” narrativas de Kadaré aplicadas en sus novelas más complejas, arriesgadas o, simplemente de la *post posmodernidad*, si se prefiere ese adjetivo. Se trata, además, de un tiempo que fluye paradójicamente, a veces al estilo del infinito e inmutable tiempo mítico, ese tiempo detenido de la epopeya, que da cierta noción de atemporalidad. Así, el referente del limonero en la novela *El concierto* es un buen ejemplo de este tratamiento tan peculiar de lo temporal en algunas de las narraciones kadianas.

En *El concierto*, ya en su tercer párrafo, un pequeño motocarro se detiene frente a un portal cargado con un limonero cuyo destino es un balconcillo en la casa de la familia Gjergj Dibra. Tras tantos acontecimientos narrados, 522 páginas después, el limonero

alumbra un pequeño fruto, y la mujer que lo había recibido al principio, Silva, reflexiona sorprendida acerca del paso del tiempo –si se tiene como medida el periodo de ese florecimiento–:

“¿Sería posible que todo aquello hubiera sucedido en el tiempo que necesitaba el limonero para producir su fruto?” (1992: 522).

El tiempo se ha *espacializado* en la novela. El limonero representa esa concepción literaria distinta a la hora de tratar el devenir temporal. Una *idea cuántica*, en donde los sucesos en diferentes planos consumen el mismo momento. La perspectiva de un tiempo maleable y distinto, de siglos que transcurren comprimidos y segundos que se alargan por eras, queda patente en *El monstruo*, cuando se refiere la construcción del Caballo de Troya, al parecer en una noche según la historia conocida, pero no tiene esa misma sensación uno de los personajes cuando afirma que

“tenía la impresión de que llevábamos trabajando todo un siglo, siglos enteros entre tinieblas (...) Es como si esa noche hubiera comenzado hace dos mil, tres mil años” (1995a: 149-150).”.

De igual manera es el sentir de Lul Mazreku:

“¿Cada segundo dices? Eso es poco decir. Entiéndeme, cada segundo me parece poco. La velocidad de mi mente no puede ser medida en segundos, ni siquiera en décimas de segundo. No sé cómo explicarte. El tiempo completo de una vida no bastaría. No podría abarcarlo (...)”

Tengo la sensación de lo que yo siento podría llenar mi tiempo y otro distinto, puede incluso que otros dos, eso sí, tiempos diferentes, todavía desconocidos...” (2005b: 143).

Y el tiempo, la percepción que de él tiene Mazreku, camina en el mismo *sentido cuántico*:

“las horas no tenían sesenta sino seiscientos minutos, los cuales, por su parte, engendraban segundos con tal celeridad como si padecieran un ataque de fiebre” (160).

Mazreku necesitaría de otras líneas existenciales, de esos otros *mundos posibles* para llevar a cabo *otras existencias* donde fueran viables otras alternativas:

“Quería decir que el tiempo está constituido de tal modo que no puede contener ciertas cosas. A mí, por ejemplo, me ha cogido desprevenido. Por eso te decía que me harían falta unos tiempos suplementarios y distintos. El tuyo, por ejemplo, o...” (144).

Si en *Frías flores de marzo* atendemos a la leyenda de la mujer que está obligada a casarse con la serpiente que, después, resulta convertirse en hombre por las noches, hallamos toda una *estructura cuántica* del discurrir del tiempo en planos: para la serpiente transcurre un tipo de tiempo y para el hombre otro; y para la mujer que convive con la serpiente-hombre, un tercer grado temporal. Así,

“el tiempo de la serpiente era el que imperaba durante las tres cuartas partes de su existencia. El tiempo del hombre quedaba reducido a la mínima parte (...) Se había escindido para ella algo que muy raramente se quiebra: el tiempo. Se veía a partir de entonces obligada a compartir su existencia en dos decursos diferentes: el tiempo humano y el tiempo de serpiente” (2001f: 34-36).

La mujer está fuera del tiempo normal, ha accedido a una nueva concepción temporal, un *tiempo cuántico* del que forma parte, también, Gjorg Berisha en *Abril quebrado*. El personaje no sólo se sabe fuera del tiempo, sino que es integrante de una categoría nueva y diferente, “el tiempo eterno (...) sin días ni estaciones, sin años ni porvenir, un tiempo abstracto” (2001a: 197).

Es *Frías flores de marzo*, la novela más temporal de Kadaré, en donde más preocupado en el *aspecto teórico* se muestra por el asunto –junto con *El accidente*–, dado que los personajes, y en concreto su protagonista Mark Gurabardhi, reflexionan y teorizan sobre ello, incluso planteándose la existencia de una especie de túnel temporal, de *agujero de gusano* que enlace diferentes realidades. No puede ser un planteamiento de mayor *peso cuántico*:

“El tiempo se ralentiza, luego se detiene por completo... Y precisamente entonces, después de la caída, puede suceder eso... que reaparezcas en otro... espacio... en otro sistema... en otro estado... Por supuesto que nadie ha tenido aún la experiencia. Excepto aquel..., excepto la serpiente de la que habla la leyenda...” (2001f: 58).

Y la novela se mueve en ese *agujero de gusano*, enfrentando a los capítulos normales otros *contracapítulos* que discurren en planos y tiempos diferentes. En uno de los *contracapítulos* se define la intención de este *tratamiento cuántico*:

“llega un momento en que parece que el tiempo, dado que ha detenido su curso, va a desbordarse y derramarse por los costados (...) El tiempo ha dejado de existir” (68).

Tal es este asunto en la novela que, en consonancia con ese tiempo distinto que transcurre “a la contra” en los *contracapítulos*, en uno de ellos, el primero y que hace referencia a las bodas de la mujer y la serpiente, encontramos un suceso temporal insólito: el hombre, condenado a ser durante el día un ofidio y por las noches a recuperar su encarnadura humana, desdobra el espacio-tiempo y quebranta la línea de lo temporal; la mujer, su esposa, se ve en la obligación de adaptarse a esa extraña línea temporal de dos vidas, desde dos perspectivas, la de serpiente y la de humano:

“día tras día y noche tras noche, durante todo aquel otoño y el comienzo del invierno, luego hasta su mitad, ella estuvo viviendo aquella existencia desdoblada e inconcebible. Se había escindido para ella algo que muy raramente se quiebra: el tiempo. Se veía a partir de entonces obligada a compartir su existencia en dos decursos diferentes: el tiempo humano y el tiempo de serpiente. A partir de aquí, como los fragmentos de un espejo, todo podía aparecer distorsionado” (35-36).

Es toda una demostración de líneas temporales que se bifurcan, de tiempos que se escinden: una puesta en práctica de la *cuántica literaria* más clara, con un tiempo, incluso, puesto en perspectiva “de serpiente”, que nunca transcurrirá idéntico a un tiempo puesto en perspectiva “de humano”. El espejo fragmentado y distorsionado: los *multimundos*, esos mundos paralelos posibles, desdoblados. Y dentro de esos mundos *posibles-probables* de las diferentes líneas de vidas vividas, *Frías flores de marzo* es una de las obras de Kadaré que más abunda en su naturaleza de *novela cuántica* haciendo de la existencia de su protagonista, Mark Gurabardhi, un personaje desdoblado en, al menos, dos planos existenciales paralelos.

El padre de Mark, policía retirado y tuerto⁵⁴³ como consecuencia de una reyerta con unos delincuentes, presiona a su hijo para que siga la tradición familiar (el abuelo

⁵⁴³ La relación que Mark mantiene con su padre, durante una buena parte del trayecto narrativo, parece más bien basarse en una relación con el único ojo que le resta al progenitor, recalcando la percepción de ese

había muerto acribillado en acto de servicio durante la época de la monarquía). El padre desea para Mark una vida de policía, que se matricule en la academia (esta sería una línea vital), pero el hijo elige ser pintor (la segunda vía existencial). Ambas líneas comienzan a coexistir. Enmarcado en el ambiente de inseguridad ciudadana al que Tirana es proclive ante el aperturismo y la llegada de la democracia, la dicotomía de un Mark-policía que percibe un tipo de realidad mientras un Mark-pintor se percata de otra, va tomando sentido.

Es una línea de tiempo que salta de generación en generación, el abuelo fue policía, el padre también, y Mark debería serlo. Sin embargo, en la narración, esa posibilidad se ha quebrado: Mark es pintor, al menos en la realidad que nos ofrece el narrador, porque en otra realidad que también vive Mark, desarrolla tareas de investigación policial, lo que cuadra y encaja con la historia de la serpiente-hombre, que lleva dos vidas paralelas, siendo ofidio u humano a tiempos parciales, según el plano que ocupe. A Mark le ocurre lo mismo. Ante la visión de la policía en la televisión, reprimiendo a unos manifestantes,

“no lograba apartar de sí la idea de que en aquel instante él habría podido encontrarse allí mismo, en mitad de la calle”
(57).

La posibilidad de encontrarse en dos realidades diferentes empieza a tomar forma para Mark con tan sólo contemplar la idea de haber aceptado la orden del padre. Si hubiera ingresado en la academia y acatado una línea temporal bien diferente... ¿quién podía asegurar que, como al *gato de Schrödinger*⁵⁴⁴, no le sucedieran ambas al mismo tiempo?

“Desde hacía ya algún tiempo tenía la sensación de haber quedado encadenado a aquella segunda existencia paralela (...) El hecho es que no conseguía evitar preguntarse qué

ojo, “el único ojo de su padre tuerto se clavaba en él cargado de enojo y amargura (...) hacía tiempo que había observado cómo este ojo (...) era capaz de expresar se forma sucesiva y precisa tanto la alegría como la pesadumbre” (41). Más adelante: “... parecía estar reprochándole aquel ojo”... en un momento determinado, la relación alcanza unas cotas intolerables y repulsivas, transitando de un relato kafkiano tipo *La condena* (Kafka, 2010: 92-107), en donde una figura autoritaria paterna acaba condenando a morir ahogado a su hijo, que acepta sin rechistar semejante dictamen, a un relato al estilo del Poe de *El corazón delator* (Poe, 2008, I: 111-116) en donde, precisamente la presencia irritante de un ojo acaba exacerbando la relación entre joven y viejo para desembocar en el crimen. En una novela de dualidades, en donde todo se puede leer, al menos en dos o más *líneas cuánticas*, la relación de Mark con su padre bascula entre estos dos extremos: el kafkiano y el de Poe, la condena y el crimen.

⁵⁴⁴ Este gato, quebradero de cabeza para muchos estudiosos de la física cuántica, plantea una de las paradojas más controvertidas: la mecánica cuántica permite que, en determinadas condiciones, en un mismo instante, el gato –encerrado en una caja con un veneno radiactivo– permanezca vivo y muerto a un tiempo. La propuesta fue formulada en 1935 por el físico Erwin Schrödinger –Viena, 1887-1961–.

grado podía haber alcanzado para entonces en las filas de la policía. Tal vez el de subcomisario en alguna localidad perdida (...) Se trataba, al parecer, de cierta forma de compromiso con aquella segunda vida”.

Y la segunda vida de Mark pugnaba por hacerse presente:

“En los últimos tiempos esta segunda vida, que él durante tantos años había mantenido aislada como si se tratara de una sombra paralela, en lugar de disiparse pugnaba cada vez con mayor insistencia por afianzarse”.

El personaje es consciente de estar atrapado, enlazado en otra existencia, “de haber caído en un universo... cómo diría... en un sistema diferente” (58). Kadaré no esconde que está escribiendo una novela de *referencias cuánticas*. Su personaje prosigue la reflexión en unos términos que no dejan ningún lugar a dudas sobre la posible interpretación de los acontecimientos que se dispondrán después:

“Así debe suceder en los agujeros negros del cosmos... ¿Eres capaz de imaginarte acercándote a sus bordes? El tiempo se ralentiza, luego se detiene por completo... Y precisamente entonces, después de la caída, puede suceder eso... que reaparezcas en otro... espacio... en otro sistema... en otro estado... Por supuesto que nadie ha tenido aún la experiencia. Excepto aquel..., excepto la serpiente de la que habla la leyenda...” (58).

Capítulo y *contracapítulo* han quedado aunados como dos piezas de un puzle, y la reflexión de Mark nos ha dado la pista: el receptáculo literario que significa *Frías flores de marzo* es una especie de “agujero negro literario” en el que van a ser condensados sus personajes, y Mark nos acaba de anunciar esa intención de los *too many worlds* cuánticos. El desdoblamiento de su vida, “su desdoblamiento en una segunda vida”, tal y como lo define, llevará a Mark a comportarse como un pintor, pero durante las mañanas avanza en tareas de investigación referentes a los atracadores de un banco. Una forma de vida va filtrando en la otra.

Y entonces, tras el recurso y la reflexión de la *novela cuántica* aparece la denuncia del totalitarismo, la impostura del régimen. Al pintor Gentian le han abierto un proceso por *pintura decadente*, y pronto, le montan *una segunda línea de proceso* por ludópata, una especie de segunda vida corrupta, por si no fuera bastante con la primera *desviación*. Hay un *componente cuántico* en las dobleces, en las segundas interpretaciones, en las

vidas paralelas que llevaban algunos integrantes del régimen, tales como espías y confidentes, los cripto-resistentes y los ocultos, o aquellos que simplemente se encontraban con vidas falsas en los montajes de los juicios a los que se veían sometidos. Todos ellos también cumplen, de cierto modo *particular*, con las *teorías de los mundos paralelos*, si lo interpretamos desde un punto de vista cargado de cinismo crítico. En este régimen desquiciado, tal y como se afirma en el *contracapítulo segundo* de *Frías flores de marzo*,

“llega un momento en que parece que el tiempo, dado que ha detenido su curso, va a desbordarse y derramarse por los costados (...) En apariencia, el tiempo ha dejado de existir” (68).

Por si esto no bastase para acentuar el marcado *acento cuántico* del texto, en un determinado instante, Mark cree escuchar un zumbido extraño, que será la premonición de un crimen, de un asesinato por *venganza de sangre*, y para intentar quitarse miedos de la cabeza se dice a sí mismo un concluyente: “el sonido del Big Bang continuaba propagando sus ondas a través del cosmos. Tal vez sea eso, pensó” (88).

Evidentemente, este tiempo maleable le permite a Kadaré montar su propia “Gran Estratagema”, que incluye una visión de una Albania fuera del tiempo, como le ocurre a Víctor Hila en la novela *El concierto*, que se siente como “alguien que se ha quedado fuera del tiempo” (1992: 81). En efecto, el aislamiento de Albania, la pobreza de la vida interior propiciada por Hoxha, lleva a un relectura en clave temporal. Es un tiempo vacío y de condena, eterno, también es un tiempo fuera del tiempo, segregado, como se encuentra el país, autoexcluido por voluntad propia del sistema comunista, de su propio sistema.

Además, este tiempo detenido entra en conflicto con el tiempo mítico al que me refería: la eternidad en la que se ha varado Hoxha no tiene nada que ver con el tratamiento del tiempo en las leyendas ni en la antigua épica, no hay nada heroico en este *no-paso* del tiempo tomado en comparación con el discurrir temporal de los dioses, héroes o titanes. Paradójicamente, la adopción de la *novela cuántica*, recurso narrativo de temporalidad que cimenta la *ultramodernidad*, es empleado en este caso por Kadaré, además de por motivos narratológicos, con la intención paradójica e irónica de reflejar el atraso medieval del sistema.

Esta Albania varada en un extraño tiempo medieval inamovible ya fue captada a principios del siglo XX por la viajera inglesa Edith Durham⁵⁴⁵ en el libro donde hablaba de su estancia en el país. Aseguraba que “para la gente en esas tierras el tiempo casi se había detenido” (Durham citada en Levy, 2007: 285). De esta manera, Kadaré lo que hace es capturar una determinada forma de transcurrir del tiempo, lo que se podría denominar, en palabras de Tal Levy, como el *timelessness balcánico* al que ya había aludido la autora Morelle Smith⁵⁴⁶ durante una entrevista sostenida con el propio Ismaíl Kadaré:

“Se ha dicho de la gente de los Balcanes que el pasado está muy presente para ellos, no existe una línea clara de demarcación, y por lo tanto, el tiempo se entiende más mitológico que cronológico. Esta comprensión o experiencia del tiempo, también es compartida por los poetas y por otras personas creativas y podría decirse que reflejan una conciencia de las dimensiones más grandes de la realidad mitológica. Kadaré admite que el pasado y el presente se encuentran muy próximos de la gente de los Balcanes” (Smith citada en Levy, 2007: 285).⁵⁴⁷

No en vano, serán las epopeyas albanesas las que hagan gala de un tratamiento temporal especial, y lo que marca esta narrativa de Kadaré será la mezcolanza de tiempos. Esa característica *temporalmente caótica* o disparatada, *cuántica*, ya la advierten los estudiosos Max Roth y Willy Norton en *El expediente H.*:

“La epopeya se presentaba cada vez más ante ellos como una suerte de galaxia poética, en cuyo interior actuaban fuerzas misteriosas (...) El espacio se desplegaba allí como en una alucinación, mientras el tiempo discurría conforme a otras leyes. La acción duraba cientos de años, los héroes morían o, víctimas de algún sortilegio, caían en profundos letargos, para despertar y reemprender la contienda, medio vivos, medio muertos (...) En parte alguna de la épica europea, ni siquiera en las sagas islandesas, se habían topado con semejante utilización del tiempo” (2001d: 126-128).

⁵⁴⁵ Londres, 1863-1944. Escritora y viajera que se hizo muy popular por sus estudios antropológicos sobre la vida en Albania y que plasmó en un libro: *High Albania* (Londres, 1909). El capítulo en donde hace las anteriores declaraciones lleva el significativo título de “The land of the living past” (Levy, 2007: 285).

⁵⁴⁶ Edimburgo. Poeta y traductora.

⁵⁴⁷ Las declaraciones pertenecen a la entrevista titulada “Ismail Kadare and the Mythic Consciousness”, en *The Dublin Quarterly*, 2006.

Kadaré ha inventado, o tomado de varios lugares literarios los elementos para sustentar un tiempo propio, al estilo del autor Adrian Guma en *Noviembre de una capital*, que se plantea, también, encontrar otro tipo de tiempo para escapar al caos reinante:

“él había tratado de encontrar un tercer territorio, un tiempo que le fuera propio, más general y perdurable, flotando por encima de las pasiones y del estruendo (...) Estaba convencido de que precisamente ese era el único tiempo verdadero. El resto eran lluvia, ruido de truenos y confusión, pero en modo alguno el genuino tiempo” (2011b: 38).

En este sistema temporal de su invención, Kadaré puede permitirse un *tratamiento cuántico espacial*, y titular un capítulo de *El cortejo nupcial helado en la nieve* (un cortejo detenido en el tiempo, en otro plano en donde los segundos son siglos, es algo también *muy cuántico*): “Ni día ni noche. Otro tiempo” (2001c: 149). De hecho, en esta novela la concepción temporal con la que el autor monta el ritmo narrativo busca una serie de repeticiones monótonas en los encabezamientos de los capítulos, para así sumergir al lector en un par de interminables asambleas que buscan la autocrítica de los trabajadores del hospital de Pristina acusados de atender a los manifestantes heridos en la manifestación brutalmente reprimida por la policía del régimen.

Esa suerte de repetición monótona percute en el ánimo de la lectura a media que van surgiendo los títulos: I. La mañana de un día; II. Día de diferenciación; III. Mediodía. En el asador La vieja Serbia; IV. Por la tarde. En el estudio; V. Por la tarde. El libro de los muertos; VI. Día de diferenciación. Continuación y fin; VII. Fin del día. Proximidad de la noche; VIII. Noche de puertas abiertas; IX. Día; X. Noche de expedientes abiertos; XI. Día de diferenciación; XII. Noche, día, después ocaso; XIII. Ni día ni noche. Otro tiempo.

Kadaré ha conseguido eternizar, así, la distancia temporal que recorre su narración, apenas cuatro días de angustias y opresión para sus protagonistas, permanentemente enjuiciados y atemorizados. Al primer día pertenecen los capítulos I-VIII; al segundo día los IX y X; al tercero el XII, y al cuarto el capítulo XIII. El último capítulo, que se define a sí mismo como “intemporal”, equivale a una suerte de epílogo fuera de este tiempo lógico que nos ha trazado Kadaré en el texto. Con esa utilización arbitraria del número de capítulos, abundantes para el primer día (8) y escasos para el tercero (1), ha conseguido someter al lector a las leyes de la angustia, a medida que se acercaba el momento *presuntamente* resolutivo de la historia. Atendiendo a una idea

fractalizada, el ritmo del día-noche, noche-día, reproduce en pequeño el movimiento cansado, agotado, del Estado.

10.5.2-Del “*día de diferenciación*” al *pasapresenturo*

Ismaíl Kadaré ha trasladado en *El cortejo nupcial helado en la nieve* su acción desde la Tirana o el Gjirokaštër de sus anteriores novelas, a la Pristina de los tiempos de la Yugoslavia post Tito, que se tambaleará internamente a causa de la sangrienta violencia que el ejército llevará a cabo contra los manifestantes que, un primero de abril de 1981, pedían la república para la zona de Kosovo. Un cambio de escena literaria, en efecto, pero el novelista prosigue narrando los mismos temas y motivos que han caracterizado la mayoría de su obra: la vida cotidiana bajo el comunismo. Una vida que se ve marcada por el miedo, independientemente del país o de la circunstancia que se habite y que, mediante el tratamiento de una *angustia temporal*, pretende mostrar como similares tanto en Yugoslavia como en Albania, tanto en Tirana como en Pristina, tanto en un país comunista como en cualquier otro país comunista.

El texto, una denuncia sobre la limpieza étnica llevada a cabo por la ex Yugoslavia, una reivindicación de Kosovo, o una reflexión sobre la violencia, el compromiso, la traición y la imposibilidad de un entendimiento entre facciones irreconciliables, además, refleja cómo transcurre la vida de las personas bajo el peso del Estado totalitario, en este caso un Estado herido, dubitativo e inseguro, tambaleante, que se sabe llagado y que, por ello, redobla sus esfuerzos con crueldad para combatir contra todos los enemigos que lo acechan. Un Estado que arremete con mayor virulencia contra sus ciudadanos, sabedor de que es insostenible una merma en el sentimiento de poder percibido por la gente. En consecuencia, mayor represión, mayor terror. Mayor control de las masas.

Kadaré elige una estructura temporal acorde con la intención de mostrar la monotonía de esa vida comunista insertada en el corazón del terror. El libro narra las circunstancias de la doctora Shkreli, que ayuda a los manifestantes heridos por las represalias del ejército, sin detenerse a pensar en que, como albanokosovares e independentistas, son enemigos del régimen yugoslavo. Al parecer, esta doctora se basa en la mujer del literato montenegrino Esad Mekuli⁵⁴⁸, importantísimo poeta de la ex

⁵⁴⁸ Plav – Montenegro–, 1916-Pristina, 1993. Poeta y primer Presidente de la Academia de las Ciencias y las Artes de Kosovo. Considerado como uno de los padres de la poesía albanesa en Yugoslavia.

Yugoslavia y muy considerado por algunos críticos y estudiosos, como Robert Elsie, que lo tienen como una pieza fundamental de la poesía moderna albanesa. De hecho, la doctora Shkreli, en la novela, aparece casada con un profesor de literatura y también poeta aunque, en una relación que se nos muestra de los títulos de los que el profesor es autor, nos encontramos más cercanos a un trasunto del propio Kadaré que del mencionado Mekuli –aún más, incluso, en los apuntes biográficos con los que nos ilustra la novela–.

Guiños literarios aparte, la doctora y el profesor-poeta están inmersos en un devenir de pesadilla. La estructuración temporal del libro pretende mostrarnos de inmediato esa circunstancia. La acción transcurre en apenas cuatro días, de los cuales, el primero, se narra minuciosamente. Son jornadas de tedio, de preocupación y de una angustia opresiva donde el Estado se esfuerza por inculcar en el individuo el sentimiento de culpa, o cuanto menos, sembrar las dudas y los remordimientos que sirvan como detonantes para un desenmascaramiento. Casi todos los capítulos incluyen en su título la palabra “día”, una forma de fijar esa repetición del espanto.

La novela gira en torno al primer día, un día importante, el llamado “día de diferenciación”. Es el día en el que se celebra una asamblea, mil veces repetida anteriormente, buscando culpables ante cualquiera de los asuntos que hayan suscitado el desagrado oficial. La junta, que esta vez es la continuación de otras juntas anteriores que se han llevado a cabo para investigar la atención de los heridos por el asunto de Kosovo, repite una y otra vez, monótona e insistentemente, sus mismas preguntas. Estamos ante un desalentador *día de la marmota comunista* en el cual, a diferencia de su original, no parece que haya una posibilidad de redención salvo con la aceptación de la culpabilidad y, con ello, con la condena.⁵⁴⁹

El aparato del Partido busca la autocrítica, que los culpables se desenmascaren a sí mismos con sus propias confesiones, que profundicen en sus “crímenes” más y más hondo, hasta colmar las heces de la humillación y la vergüenza. Estas reuniones tienen lugar al término de las jornadas de trabajo, su duración es de varias horas, con la obligatoria asistencia del personal agotado, y poseen mucho más de interrogatorios en

⁵⁴⁹ Me refiero a la película *Groundhog day* –estrenada en España como *Atrapado en el tiempo*– donde el protagonista se ve obligado a revivir un día tras otro la misma monótona jornada. Conseguirá escapar de la *trampa cuántica* con un desplazamiento de su carácter hacia la bondad, terminando incluso con la conquista amorosa de una colega de trabajo, que será su redención, una especie de *Beatriz cuántica* capaz de mostrarle el camino de salida y la salvación a través del amor. Aquí, la redención ha llegado mediante las buenas acciones y los sentimientos elevados, en la novela de Kadaré, la única manera de escapar a la *celada cuántica* del nefasto *día de diferenciación* es aceptar la maldad, declararse culpable sin serlo, y encajar el castigo. Para más datos sobre la película, véase “Bibliografía general y de referencia”.

masa que de “comisiones de investigación”. Al final, con delaciones, chivatazos, o simplemente porque alguno de los asistentes no pueda soportar la presión, las resistencias se derrumban y se producen esas declaraciones y, finalmente, las deseadas auto inculpaciones: ese es el resultado del terror psicológico del régimen.

Porque el régimen totalitario posee recursos psicológicos de presión que obran mayor efecto en el pavor de las gentes que los fusiles y los tanques. Así, en Pristina hay una orden que prohíbe mantener las puertas de las casas cerradas durante la noche (Kadaré, 2001c: 111). Este decreto provoca una inquietud y una ansiedad enorme en los ciudadanos, aterrados ante la posibilidad de que cualquier elemento policial o brigadista penetre en el domicilio sin ni siquiera tener la necesidad de llamar a la puerta ni formular previo aviso. Al “día de diferenciación”, con toda su presión y tensión, le sigue la “noche de puertas abiertas”, con la imposibilidad del descanso. Los sujetos, así, están siendo minados continuamente para que cesen en su resistencia.

Parecen recursos de ficción creados para un Estado orwelliano, pero es la Yugoslavia de 1981. Las personas vivían unos “días desnaturalizados” –tal y como los califica Kadaré en esta novela– permanentemente asustados y pendientes de la sensación de culpabilidad y de inseguridad ante el aparataje del Estado. De fondo, además, se mueve la historia de un amor imposible entre un albanés y una serbia, segada de cuajo por la represión policial de la manifestación, que viene a complementar la desesperanza que emana el relato. En el hastío totalitario, donde todos los días son iguales, consagrados en señalar y eliminar a los culpables, ni tan siquiera cabe un rayo de esperanza para el amor. La brutalidad todo lo puede. Sus engranajes aplastan, como las orugas de los tanques, cualquier expresión de la individualidad. Tanto, que la protagonista reflexiona acerca de este tiempo monótono en *la clave cuántica* que ha logrado el régimen, la de la repetición, siempre, del mismo día, o a lo sumo el mismo día y “el día especial”, que era el “día de diferenciación”, alterando, incluso, las leyes cósmicas:

“Pensaba en los días que el universo había creado de acuerdo con una rigurosa regularidad, con tantas horas, minutos y segundos como debían corresponder a cada uno. Constituían una magistral creación engarzada con la inmensidad del mecanismo cósmico, libres y llenos de luz, para ser catastróficamente degradados después por los seres humanos (...). Los días estaban en efecto desnaturalizados, como todo lo demás últimamente. Y si antaño se distinguía entre días fríos y cálidos, nublados o despejados, ahora se imponía un

criterio diferente: los días de diferenciación y el resto, los simples días” (123-124).

Las reflexiones de la doctora apuntan en dirección de esa *literatura antisolar* de Kadaré⁵⁵⁰, en la que lo climático se identifica con lo gélido del régimen, un régimen que en su aplastamiento uniformador ha conseguido excluir y corromper hasta las

“noches estrelladas... No, nada de eso existía ya. Había noches de puertas abiertas tras las que uno amanecía con la cabeza como el plomo (...) Qué monstruosidad, se dijo” (124).

El tiempo se solapa en las narraciones de Kadaré, y llega a dar la sensación de que unos acontecimientos se entremezclan con los otros, difuminándose las líneas temporales. Las novelas de Kadaré están repletas de personajes que mezclan pasado y presente con futuro, para los que un *tiempo balcánico* ha transcurrido amalgamando sucesos de cientos de años atrás con los actuales. Por supuesto, esa mezcla de tiempos, ese no saber ubicar correctamente los acontecimientos, se distingue también como una parte de la “Gran Estratagema” del Estado, que ha corregido secciones de la Historia, borrado a los protagonistas de sus fotos,⁵⁵¹ eliminado personajes de las crónicas, reescrito el pasado, incluso, podría decirse, alterado el propio tiempo para convertirlo en un tiempo *más comunista*. Así, en *Spiritus* se asegura que

“nadie en este mundo es capaz de averiguar lo que procede de otro tiempo y lo que acaba de comenzar hoy mismo” (2000: 39).

La teoría de la existencia de un sistema temporal que alterne presente, pasado y futuro recuerda ese *pasapresenturo* recurrente que aparece en las novelas de Günter

⁵⁵⁰ Concepto que desarrollo en el primer punto de la parte XI de la presente tesis.

⁵⁵¹ Milan Kundera, justo al inicio de *El libro de la risa y del olvido*, describe uno de estos borrados fotográficos por motivos políticos, el de Vladimír Clementis (Tisovec –Eslovaquia–, 1902-Praga, 1952), miembro prominente del Partido Comunista checo y caído en desgracia por una supuesta falta de espíritu estalinista. Acusado de traición trotskista fue ahorcado y borrado cualquier atisbo de su existencia en los libros de Historia, y por supuesto, de las fotografías en las que aparecía junto al líder Klement Gottwald. Kundera narra, con evidente acidez, que en una de las fotos aparece Gottwald tocado con un gorro de pieles que pertenecía a Clementis. El hombre borrado, había prestado su gorro al líder a causa del frío reinante en ese febrero de 1948, en el balcón de un palacio de Praga. Tras su caída en desgracia y ejecución, cuatro años después, “el departamento de propaganda lo borró inmediatamente de la historia y, por supuesto, de todas las fotografías. Desde entonces Gottwald está solo en el balcón. En el sitio en el que estaba Clementis aparece sólo la pared vacía del palacio. Lo único que quedó de Clementis fue el gorro en la cabeza de Gottwald” (Kundera, 2007: 9).

Grass.⁵⁵² Ese término atemporal *grassiano*, el *pasapresenturo*, en las teorías de García Viñó es una característica inequívoca de la *novela cuántica*:

“no hay espacio y tiempo, sino *espaciotiempo*. Como quiera que las perspectivas espaciotemporales, según la teoría *einsteniana* de la relatividad, son cambiantes, para expresarlas se necesita un nuevo lenguaje y una nueva estructuración del texto que implique al observador, esto es, al novelista y, en su momento, al lector (...) En el *espaciotiempo*, las cosas no ocurren, sino que, simplemente, son” (Viñó, 1995: 12-13).

En función a ello, puede producirse una reflexión como la que encontramos en *Noviembre de una capital*:

“Se diría que aquella fiesta había comenzado dos mil años atrás, en la época del cónsul romano Paulo *Emilio el Macedónico*, cuando los invitados se burlaban de la reina Teuta y del rey Gentius, ambos vencidos. Dos mil años durante los que asistían al mismo convite, primero con túnicas antiguas, luego con corazas y togas medievales, más tarde con turbantes y velos, saludando a la romana, a la bizantina, a la normanda, a la turca, a la austríaca... (2011b: 197).

El ya mencionado escritor Adrian Guma, en la misma novela, ha sabido percibir ese *pasapresenturo* en el que se mueve:

“Algo se había desbaratado en el engranaje que los mantenía unidos, y todos ellos, los días, las semanas, las estaciones, los siglos, ahora descoyuntados, yacían en un enorme y caótico montón sin nombre en el que ya no existía ni pasado ni futuro, ni 12 de noviembre ni 3 de agosto, ni año 1944, ni siglo XV, ni viernes 7 de abril...” (61).

No puede tratarse de una visión *más cuántica* del tratamiento del tiempo, mezclado en el mismo plano. Por eso, no es de sorprender que, en una definición de la novelística de Kadaré, el crítico Julian Evans se exprese con los siguientes términos, que más parecen sacados de la física cuántica que de la crítica literaria:

“Su voz es única: (...) Para leerlo es necesario contemplar el péndulo de los siglos de historia de los Balcanes, y del pasado

⁵⁵² Término acuñado por M. Maldonado Alemán en su estudio titulado *Günter Grass*. Síntesis. Madrid, 2006.

y del futuro de Europa, van y vienen. Hoy, mañana, no son más que un nanosegundo” (Evans, 2005a).⁵⁵³

Por ello, considero un gran acierto la definición de Tal Levy cuando afirma que en las novelas de Kadaré “estamos frente a un predominio de lo temporal sobre lo espacial” (2007: 301).

10.5.3-*Un gato de Schrödinger literario*

Y será *Spiritus* la obra que marcará una nueva dimensión narrativa en esta *novela cuántica* que propone Kadaré, convertida en una especie de *gato de Schrödinger* literario, en la cual las paradojas van más allá de la maleabilidad temporal para trasvasarse a diferentes reconcepciones de las líneas argumentales, pudiendo ocurrir que, por ejemplo, la historia de Arian Vogli, presente “*variantes hinchadas*” (2004d: 288),

“que según se creía había tenido lugar a lo largo de un periodo de seis o siete años, de hecho no había durado más que unas horas” (291).

El protagonista, Vogli, es como el gato del experimento cuántico, y en determinados instantes presenta las cualidades de que muy bien podría estar vivo y muerto a la vez, por acción del entramado narrativo presentado por Kadaré. Esa historia de Vogli, inflamada, que a la par son años o tan sólo unas horas, obedece al *principio de superposición* de la mecánica cuántica, y responde, además, a la conocida como *interpretación de muchos mundos o universos paralelos*.⁵⁵⁴

Porque Vogli, en un caso que parece ir más allá de la mera casuística literaria, tiene en común con el *gato de Schrödinger* la posibilidad y la imposibilidad del envenenamiento. Ni el mismo sabe si ha sido envenenado o no (291). Además, en la línea de la propuesta del experimento, la mera comprobación de si el gato vive o ha muerto, al abrir la caja, perturba el ensayo. Ese abrir la caja y comprobar el estado del gato, es decir, de Vogli, sería la lectura del libro, convertido así *Spiritus* en un monumental receptáculo de *Schrödinger literario* que permite la superposición de resoluciones finales en función de las conclusiones que en cada caso alcance el lector. No en vano, estamos ante una de

⁵⁵³ En su artículo titulado “His voice is unique”, para *The Guardian*, 3 de junio, 2005.

⁵⁵⁴ Propuesta llamada de los “many worlds”, formulada en 1957 por el físico Hugh Everett –Washington D. C, 1930-Virginia, 1982.

las novelas de *Código Negro* más complejas de Kadaré, que de mayor forma juegan con la quiebra del *horizonte de expectativas* del lector y que dejan mayores enigmas y cuestiones en el aire, sin resolución, abiertas a la interpretación.

El gato de *Schrödinger*, como Vogli, unas veces está vivo y otras muerto⁵⁵⁵ en mundos paralelos, es decir, presenta todo un juego de dobles: “Su habla se asemejaba como una gota de agua a otra a la voz del hombre muerto” (Kadaré, 2004d: 298). En este final de *Spiritus* el *guiño cuántico* sitúa a un Vogli que en una realidad ha sido envenenado, pero en otra no lo ha sido, frente a un doble de Enver Hoxha que en otra dimensión en ningún caso lo es. Todo, así, queda sumido en ese principio de *caos cuántico* en donde los vestigios de una realidad son certezas en la otra. Incluso, una, sería la novela *Spiritus* que ha escrito Skënder Bermema,⁵⁵⁶ y otra, muy distinta, es el texto que el lector, firmado por Ismaíl Kadaré, sostiene entre las manos.

Porque, al final, el texto *imposible* de Skënder Bermema, o al menos uno de ellos escrito en una de las realidades, dista mucho de ser algo parecido al *Spiritus* de Kadaré, es más bien:

“densa como polvo de enanas blancas, compuesta tan solo de nueve o doce renglones, calificada aquí y allá de *novela imposible* o *contranovela*” (299),

cuya definición presenta toda una *cosmogonía cuántica* en lo referente a la densidad y condensación:⁵⁵⁷ en una pequeña cantidad de líneas, cosa de *nueve o doce*, cabe una masa de *polvo de enanas blancas*. Después, jugando con esta *concepción cuántica*, se dirá que Skënder Bermema

“después de haber dilatado su obra de doce renglones hasta un manuscrito de mil páginas, ahora se aplicaba a condensarla de nuevo con intención de dejarla esta vez en siete líneas” (2004d: 305).

⁵⁵⁵ De igual manera le ocurre a el Sucesor, que es un *ejemplo cuántico* de una ocupación de espacio a la par en presente y futuro, de un estar/no estar, porque el Sucesor entendía que “mi vida no era una vida humana (...) Era una vida de sucesor. Yo era el que venía detrás. El que estaba predestinado a ocupar el lugar del Guía. El que les recordaba a todos, en primer lugar a él mismo, que un día él dejaría de ser, mientras que yo continuaría existiendo” (2007c: 276-277). Como el gato, vivo y no vivo a un tiempo, el Sucesor es sucesor y deja de serlo a un tiempo. Estos son los *funervivos* de Kadaré.

⁵⁵⁶ Definida en el propio texto de *Spiritus* como “un experimento literario: edificar toda una novela a partir de aquel puñado de extraños borboteos surgidos tan penosamente del antro negro de la mudez” (2004b: 299).

⁵⁵⁷ Tal vez, por ello, en las páginas finales, Kadaré ofrece algunas de las historias desarrolladas en *Spiritus* de una forma que califica como “historia condensada” (300), y que continúan aportando variantes y nuevas perspectivas a lo ya narrado.

La novela de Skënder ha experimentado, así, todo un *Big-Bang* literario, una explosión primigenia a la que le seguirá una implosión *omega*, ese *Big-Crunch* o *gran colapso* sideral que algunos expertos en cosmología aseguran que acabará por producirse en algún momento.

El resto de los *contracapítulos* que aparecen en la narración de *Frías flores de marzo*, tras aquellos que trataron de la mujer y la serpiente y el del juicio a Tántalo, continúan con su función onírica, casi surrealista, de ofrecer un contrapunto a la historia narrada, de presentar una línea alternativa, un *discurrir cuántico* de la *otra historia*: la toma de declaración al iceberg que hundió el *Titanic* como si fuera un criminal político, el descenso a unos infiernos circulares (Dante siempre presente en la novelística de Kadaré) a la búsqueda de unos expedientes secretos que llevan, incluso, a los dirigentes socialistas y al sucesor del Gran Líder a adentrarse en cavernas en pos de un misterioso archivo secreto que contiene documentos comprometedores... Estos capítulos, a contrapelo de la narración, van iluminando la trama a medida que el lector se va haciendo con un texto incómodo, en una lucha que Kadaré plantea, en este libro, con sus receptores que son, quizás, descifradores de todos esos mensajes ocultos que se concatenan mediante la imaginaria habitual kadariana, tal vez retorcida o algo mas desquiciada que de costumbre, hasta acariciar incluso unas gotas de surrealismo.

Kadaré articula *Frías flores de marzo* en diferentes planos paralelos, con realidades diferentes que cohabitan. El protagonista, Mark, arrastra la culpa de haber decepcionado a su padre, que siempre quiso que fuera oficial de policía en lugar de pintor. De esa manera, en varias ocasiones la trama se desvía a un plano en el que Mark es policía y se fija en sus actuaciones, para después retomar la “otra” línea narrativa de la presunta “realidad” del pintor. Se nos presentan dos mundos en los que suceden acciones distintas, salpicadas por interludios oníricos que albergan saltos en el tiempo, quiebras y aceleraciones, como si la novela se hubiera desintegrado en partículas, y los trocitos los hubiera vuelto a montar el autor, desdeñando la linealidad, la coherencia temporal y la pura lógica narrativa. La tensión entre lo antiguo y lo moderno, como la estructura narrativa elegida por Kadaré, también refleja esa tirantez que vehiculiza la novela y, como ocurre en el texto, queda sin resolver, principal cuestión que presenta *Frías flores de marzo*, la del avance dificultoso hacia la nada, hacia la irresolución, hacia el complejo edípico y de culpa que lo obstaculiza todo.

El crimen de Estado, la degradación moral que durante décadas había impuesto el régimen comunista de Hoxha, horadaba tan hondo la conciencia de las gentes que

imposibilitaba cualquier avance. El pánico ante la nueva situación se resolverá con un salto al pasado, al momento anterior a Hoxha, con la recuperación de las tradiciones míticas, bárbaras, que proporcionan seguridad. Así, se realiza un descubrimiento; Mark Gurabardhi, el pintor, realiza ese descubrimiento, casi tan epifánico como devastador: las tradiciones bárbaras siempre han permanecido, el régimen de Hoxha era un régimen medieval y sanguinario, y los nuevos aires de la Europa occidental y su sociedad de libre consumo, no dejan de ser lo mismo. El avance, el progreso, la modernización, no es más que una mentira. Un imposible. Y Mark no puede más que sentir deseos de romper a llorar al término de la novela, como una forma de recomponer todos sus cachitos, diseminados y esparcidos en *pedacitos cuánticos*.

Mark es consciente de que pertenece, ya, a “la nueva especie humana, la de los seres capaces de pasar de la luz a las sombras y viceversa” (147). Estos seres “aún no tenían nombre, pero muy pronto (...) podría llamárseles, por ejemplo, los divivos o los funervivos”. Kadaré ha dado en el clavo para definir a estos nuevos seres que no son sino todos los integrantes del régimen de Hoxha, tanto sus dirigentes burocráticos, fúnebres y funestos, como los ciudadanos desnaturalizados, es decir, un batallón, el tropel de los *funervivos*. Una nación de muertos en vida, de vivos-muertos, de *zombizados* bajo el mensaje político, el terror de Estado, los *uniformes verbales* y las vidas al microscopio.

10.5.4-El salto cuántico

Otra *visión cuántica*, distinta, la encontramos en la novela corta *El jinete con halcón*. El juego de la multi-perspectiva con los espacios encabeza todo el arranque de *El jinete con halcón*, lo cimenta, incluso fundamenta y condiciona su narración posterior. Los diferentes planos espaciales en donde suceden acciones de una historia que acaban plegándose unas sobre otras para coincidir conformando la misma, esta *serendipia cuántica*, es la perspectiva que elige Kadaré para presentar en rodajas las escenas fragmentadas que componen el todo, con un par de elementos como catalizadores: el cuadro hallado en el museo escandinavo y el pabellón de caza.

El inicio de la narración presenta este magma narrativo espacial ubicado en unas coordenadas temporales, sin embargo, bien definidas, exactas: “El 7 de abril de 1939, a las 6 de la mañana” (2002: 11), con varios planos y líneas de acción, esos *many-worlds* que, por efecto de la *serendipia*, terminarán siendo coincidentes:

“la pintura *El jinete con halcón* aparecía colgada en el museo de un país escandinavo. A unos dos mil kilómetros de distancia, en una ciudad de la Italia central, el arquitecto Ernesto Mohr, luego de una noche repleta de aprensiones debidas a unos dolores de hígado, se había hundido en un sueño pesado como el plomo. Un poco más hacia Oriente, al otro lado del mar Adriático, el joven albanés Bardh Beltoja, alumno de liceo clásico, dormía asimismo en el número 27 de la Calle Real, en la ciudad de Dürres. Un avión militar volaba a lo largo de la costa albanesa, entre Dürres y Shëngjin. A través de la ventanilla, el ministro italiano de Asuntos Exteriores, conde Ciano, que pilotaba personalmente el aparato, observaba con atención la franja del litoral cubierta de boscajes y pantanos. Un lugar extraordinario para un pabellón de caza, se dijo”.

Quizás, nos encontramos ante el arranque más trepidante de una narración de Kadaré. En un párrafo, diferentes acciones, localizaciones, personajes... Kadaré está construyendo un paralelepípedo narrativo, una construcción poliédrica que se acabará plegando sobre sí misma para concluir de la única manera posible, con la muerte:

“Al igual que muchos seres y objetos se vinculan y desvinculan repetidamente en este mundo, la pintura medieval del museo escandinavo, el arquitecto enfermo del hígado, el conde Ciano y el joven albanés Bardh Beltoja quedaron de pronto relacionados aquella mañana clara del 7 de abril por medio de una ligadura invisible, de esas que únicamente podía urdir la muerte” (12).

Y el juego temporal, el plegado de todas las historias, las líneas vitales interconectadas, la *serendipia*, tiene un plazo marcado: “el nudo se desataría al cabo de siete años”. En efecto, entre el inicio con su fecha exacta y el asesinato de Beltoja, un 19 de diciembre de 1947, hay toda una serie de saltos hacia adelante, con un único salto atrás en el tiempo, y un enorme brinco final de casi cincuenta años.⁵⁵⁸ La novela, presenta el siguiente esquema de saltos en el tiempo que marcan la gran velocidad del viaje de la narración:

📅 7 de abril de 1939

⁵⁵⁸ Para un análisis más detenido del significado *estacional* como literatura *antisolar* de estos saltos temporales véase, en esta misma tesis, Punto 11, el epígrafe 11.1 y siguientes.

»otoño»primavera 1940»verano»otoño»diciembre 1940»primera partida de caza»partida de caza febrero 1941»partida de caza marzo»partida de caza suspendida en abril 1941

» »el palacete se camufla de los bombardeos en verano de 1943
«el arquitecto ha muerto a finales de la primavera 1943
» »fusilamiento Galeazzo Ciano 11 de enero 1944
« «investigación italiana por traición de Ciano
» »capitulación de Italia Septiembre 1943»llegada de los alemanes a Albania
» »diciembre 1945, aparecen los dos *jeeps* comunistas albaneses»breve estancia como intérprete de Beltoja en pabellón de caza
»vuelve cuatro meses después, 19 de diciembre 1947
» » » aparece en Albania el hijo del arquitecto que levantó el pabellón de caza, diciembre 1999 || || ||

Dieciséis saltos hacia adelante y dos hacia atrás para una narración cuyo eje transcurre en varios años (aquellos que abarcarían desde 1939 a 1947), pero que no se resuelve hasta un *excipit* que acontece cincuenta y dos años después con un doble objeto, el que soluciona el llamado *salto cuántico*, y el que ofrece un sentido a todo el desarrollo de las secuencias mediante la revelación del significado de la pintura, como un aglutinante del *pasapresenturo*.

La solución al salto cántico radicará en el descubrimiento exacto de la fecha del asesinato de Bardh Beltoja, que cierra el ciclo de esos años –los que transcurrirán desde el inicio de la novela hasta que se *concreta* el crimen que el cuadro *alberga* en su interior–, son en concreto ocho años, ocho meses y doce días, aunque el narrador había puntualizado que se trataban de “siete años” justo al inicio del texto, lo que viene a aportar una luz completamente distinta a la narración, que no en vano he catalogado como de *Código Negro*. Que Kadaré proporcione una fecha que no se ajusta con los siete años anunciados, y quebranta el *panorama de expectativas* que se había creado el lector, presenta una serie de problemas con el texto.

Independientemente de que la suma de los días de los ocho años y los ocho meses y los doce días pudiera conformar alguna cifra cabalística o clave, o que la fecha del asesinato de Beltoja coincidiera con algún momento relevante o significativo de la Historia

o de la intrahistoria albanesa, que tampoco lo parece,⁵⁵⁹ el error en el cálculo que comete el narrador dinamita el discurso. El lector culmina la lectura cayendo en la cuenta de que ese extraño *decalage* debe significar algo más que un error de construcción del autor. En el caso de que así fuera, algo más que un error de cálculo, resultaría bien significativo que la narración, cerrada en falso con el apresuramiento de la ejecución de Beltoja en el falso accidente de caza, ejecutado por ser un intérprete en unas conversaciones con los yugoslavos, por estar en conocimiento de secretos del engranaje del Estado, unos “secretos que estremecía(n) las carnes” (41), –de nuevo otro personaje de Kadaré que paga el precio de aproximarse demasiado a la “Gran Estratagema”–, que esa historia haya necesitado de una coda interpretada cincuenta y dos años después para aportar el dato exacto de la fecha de la muerte, y que lo haga, entonces, de una manera equivocada. ¿Por qué?

Quizá eso nos puede dar algo que pensar acerca del *salto cuántico* y de lo que ha querido significar en esta narración. El narrador ofrece la siguiente explicación:

“Debía tomarse más franca y sencillamente aquel asunto. Era un tiempo en que imperaba en todas partes el crimen. Y si el fermento del crimen, como un pajarillo empujado por el viento, se trasladaba de época en época, indestructible por fuerza alguna, indiferente a los sistemas sociales, a las naciones, eso muestra de que los tiempos eran semejantes los unos a los otros” (51).

En el cuadro, un jinete, que se asemeja al tirano, al dictador, al asesino, a un señor todopoderoso, lleva posado sobre el hombro al ave de cetrería que se identifica con la muerte, ave a la que envía contra las víctimas, abalanzándose sobre ellas de forma implacable y ejecutando la voluntad de su amo. La muerte domesticada por el Líder. Y esa muerte, ese espíritu mortal albergado en el cuadro, era como

“un jirón de tiempo en que la señal había pasado de un mundo a otro. Y de ese modo el esquema de un asesinato que llevaba flotando en el aire desde la Edad Media había ido a parar casualmente, como una criatura extraviada” (50).

El tiempo, las líneas temporales extraviadas y erráticas, pueden ser estas, pero también otras muchas. En un *salto cuántico* transcurrirán siete años entre la erección del

⁵⁵⁹ Como mucho, la fecha parece coincidir con el arresto del jesuita albanés Anton Luli, iniciando así un cautiverio de 42 años en las celdas del régimen de Hoxha.

pabellón de caza y la muerte del intérprete, en otro, más de ocho, y en algún salto, ni tan siquiera llegará a ocurrir nada de lo narrado. No en vano, en esos *many-worlds* paralelos⁵⁶⁰ que se van creando habitan dobles que, como el gato del experimento de Schrödinger, están vivos y muertos a la par, es decir, son *funervivos*, son sosias de *funervivos*, y ya sabemos que el sosias es otro de los grandes motivos que aparece en la literatura de Kadaré. En este texto, al menos aparecen los dobles de un par de actantes claves de la narración, como lo son el propio conde Ciano y el cuadro que, además, podría poseer, incluso, hasta una tercera copia.

Que agentes italianos recreen la escena en el pabellón utilizando una réplica de un Ciano caído en desgracia, un sosias, para simular su presencia, más allá de la crítica política, propone una interpretación de la *escena cuántica* en la que el Ciano(2) “representara el papel de su conciencia” (35), pero sólo en esa ocasión. En las escenas paralelas de los mundos análogos hay (*n*) pabellones de caza con (*n*) condes Ciano y (*n*) cuadros, en unas oportunidades estarán esos pabellones medio destruidos por los bombardeos, en otros albergaran una fiesta en su pleno esplendor arquitectónico y, en algún instante, serán el proyecto del arquitecto en un dibujo. De igual manera, Ciano habrá muerto fusilado como traidor en una línea temporal, en otra línea disfrutará de los placeres de la condesa Scorza, en otro plano saldrá de caza, en otro contemplará el cuadro sobre la chimenea del palacete y en otro será el sosias del conde Ciano colocado por los investigadores, viviendo (*n*) realidades alternativas en cada ocasión. Incluso la muerte de Beltoja se puede contemplar como desde afuera, de una forma extraña, dado que el narrador se refiere a la escena de una forma violentamente distanciada:

“Regresaron al amanecer. Dos de ellos llevaban a rastras al tercero, ya muerto (...) la muerte accidental de otro hombre” (44).

El libro, la narración, se ha convertido, de esa manera, en *el gran salto cuántico*, donde el *pasapresenturo* se pliega sobre sí mismo y todo acontece a la par.

Por su parte, el cuadro, en el caso de que el original hubiera sido sustraído por Ciano de su museo de origen, experimenta una primera copia en los investigadores italianos que lo replican para la puesta en escena junto al actor que hace de Ciano, pero quizás el cuadro nunca haya sido real, puede que Ciano haya adornado el pabellón con

⁵⁶⁰ Los investigadores italianos “era como si abandonaran al instante el mundo real para internarse en otro diferente” (49).

una falsificación, y entonces estemos hablando de una copia realizada de una copia en la que se alberga, a pesar de su más que probable impureza,

“un mensaje procedente de la Edad Media acerca de una futura... Una especie de mecanismo de relojería semejante al de las minas explosivas, sólo que armado siglos atrás” (38).

Donde otrora estuvo el cuadro sólo queda el cerco, lo que indica que el cuadro vive su existencia en otro lugar, pero mantiene una cierta presencia perceptible *en esta* realidad. Y se ignora si aquel cerco lo dejó la pintura original o la falsa: (N) pinturas viven (n) existencias en (n) mundos... hasta confundirse y no saberse cuál es el original, cuál es la copia, ni diferenciarse unas de otras... Todas ellas transportan el mensaje cifrado sobre la muerte. Originales o copias, son igualmente letales.

Bardh Beltoja

“fue simplemente a cazar, en compañía de dos oficiales del Ministerio del Interior, a los que había conocido por casualidad en el club de cazadores de la capital” (42).

Quizás, la serendipia, la casuística, es lo que realmente brilla por su ausencia en este *mundo cuántico*. La afirmación de estas líneas anteriores ponen en duda las casualidades, los oficiales del Ministerio del Interior hicieron su trabajo y conocieron a propósito a Beltoja, lo llevaron a cazar hay con objeto de asesinarlo. Y si hay ese elevado nivel de orden en el *mundo cuántico* propuesto por Kadaré en esta narración, quizás la demolición del *horizonte de expectativas* del lector haya sido completa. En un *sistema cuántico* hay una tendencia al caos, lo que significa que todo este orden no representaría un paradigma de *novela cuántica*, sino la “Gran Estratagema” o la *deconstrucción* de esa misma *novela cuántica* como una forma de completar un *artefacto literario* para reflejar la inmanencia del mal a lo largo del tránsito del tiempo. Bajo un uniforme fragmentario, de saltos adelante y de constantes *fast-forwards*, nos hallamos ante una reescritura de Wilde en *El retrato de Dorian Gray*: se trata de percibir “el ángulo de incidencia de la desgracia” (46) porque

“Albania ha resultado ser como una esponja, lo mismo que un agujero negro de esos que tanto se mencionan. Toda la calamidad que se había tragado la estaba vomitando ahora” (47).

Albania también ha sido como el retrato de Gray, y ahora regurgita toda la negritud del mal al que se ha sometido durante décadas. Por ello, cabe preguntarse: ¿Qué será del hijo del arquitecto que ha descubierto una de las muertes que se albergaban en el cuadro? ¿Quién será el siguiente? ¿Ese mal va pasando de una persona a otra? ¿Ha heredado el hijo del arquitecto la maldición? ¿Dónde se encuentra el cuadro actualmente, y dónde quiera que se encuentre, está irradiando el mal? De ahí, que *El jinete con halcón* sea una de las más desasosegantes novelas de *Código Negro* de su autor.

10.5.5-*Lul Mazreku, el disparo contingente, la epifanía chejoviana y la Ilíada como representación*

“Los albaneses no han hecho otra cosa a lo largo de los siglos que representar una sangrienta pieza teatral”.

Ismaíl Kadaré, *El General del ejército muerto*, p. 205.

En el año 1995 el gobierno de Sali Berisha, antiguo cardiólogo de Enver Hoxha, gran conocedor de una parte de los engranajes del Estado y de la “Gran Estratagema”, consiguió la aprobación de la “Ley sobre Genocidio y Crímenes contra la Humanidad Cometidos en Albania durante el Régimen Comunista por Razones Políticas, Ideológicas o Religiosas”, una ley que impedía a los miembros del antiguo régimen ocupar cargos públicos hasta 2002 y que permitía a la Fiscalía la promoción de nuevas acciones penales contra figuras de la administración Hoxha. De esa manera, ya se había encausado a Ramiz Alia, a Fatos Nano y a la viuda del mismo Hoxha, Nexhimie, todos ellos acusados de corrupción y de otros delitos. También se había sancionado la “Ley de Verificación del Carácter Moral de los Oficiales y Otras Personas Conectadas con la Defensa del Estado Democrático”, que restringía la acción y actividad de los candidatos electorales. En ese ambiente, se generó un principio de revisión de los sucesos más truculentos de la historia reciente de Albania, entrando la Corte Internacional a enjuiciar algunos casos bajo acusaciones de crímenes de lesa humanidad.

En ese caldo de cultivo, se enmarca *Vida, representación y muerte de Lul Mazreku*, como la presentación y revisión de sucesos y actividades de todo un deambular ciudadano y el compendio de unos comportamientos de un grupo de personas relacionado con un asunto que ha sido determinado por el Tribunal Internacional de La Haya como un “crimen contra la humanidad”.

Desde el prólogo del texto, su narrador, con afán compilador, ya advierte de que se nos presenta un gran *flash-back* que después resultará algo más que eso, una sucesión de presentación de pruebas a modo de escenarios en planos superpuestos y en un vaivén temporal. Y es que una parte de la novela parece un intento de recopilar pruebas o declaraciones para testificar en ese juicio que va a celebrarse un tiempo más tarde, como si los personajes ya actuaran siendo conscientes de que lo que allí estaba sucediendo sería motivo de periciales y, por ende, registrado con visos de ser sometido a una corte futura:

“Esto sucedió años más tarde, durante el desarrollo del resonante proceso judicial, cuando los periodistas, los psiquiatras y los enviados del Tribunal Internacional de La Haya intentaron desvelar la génesis del crimen” (2005b: 10).

Estas declaraciones que se toman para el juicio, se denominan ya muy peculiarmente como “puntos de vista”, es decir son perspectivas, que “fueron calificadas en su totalidad de fantasías literarias”. Entonces, ¿ante qué tipo de crimen nos enfrentamos? ¿Cuál es el verdadero calado de las pruebas? ¿Qué pretende mostrarnos el narrador advirtiéndonos de que todo se trata de “fantasías literarias”? Son las primeras maniobras de Kadaré para sumergir al lector en una historia conformada por diferentes densidades, en barnices de universos, de multi-universos, en las que los propios personajes se mueven como seres ficcionales, maniqués que trazan sus trayectorias al antojo del autor, en una recreación fractalizada de los individuos que, como marionetas, se movían al son que marcaba el régimen Hoxha, porque quizás no existió, nunca, novela más deshumanizada de Kadaré que esta.

En ese sentido, el multiperspectivismo de los *many worlds* ubica al lector como un observador externo a los diferentes planos, como una especie de *contemplador* ubicado tras la vidriera, mirón que asistiera a una serie de sucesos programados, interpretados por autómatas. De esa manera, en referencia a un tipo de espectador del suceso que resulta extrapolable al lector de la novela, el narrador advierte que:

“quienes siguieron el hilo de los acontecimientos no podían por menos de observar que la suntuosidad del periodo veraniego y del escenario natural estaba en armonía con los protagonistas del drama. La mayoría de ellos eran hermosos muchachos y muchachas procedentes de distintas ciudades, sobre todo de Tirana. Se los distinguía al primer golpe de vista entre los veraneantes por su estudiado atuendo, por su manera de estar, de hablar, incluso de sostener la taza de café. Más tarde, al ser imaginados por sus allegados o sus amigos,

resultaban todavía más espléndidos, como sucede con todos aquellos que se han encaminado hacia el horror y hacia la muerte” (11).

La novela presenta aquí un componente de experimento sometido a la observación de otros, entre ellos el mismo lector como espectador, al estilo de las distopías de Huxley y Vonneguth, tal vez, también, conectado con esos dos investigadores que proponen el “experimento” en la obra de teatro de Antonio Buero Vallejo⁵⁶¹ titulada *El tragaluz* (Madrid, 1967) y que contemplan una época pasada desde el futuro para así poder enjuiciarla.⁵⁶²

En un momento determinado, los personajes del *Mazreku*, incluso los sucesos relatados, están anclados a sus líneas temporales, forman parte de sus *puntos de vista cuánticos*, para tornarse en evocaciones del pasado, en esas “*fantasías literarias*” y ya ser “*imaginados*”, detenidos en momentos y en realidades determinadas y maleadas a gusto de cada invención. Los personajes se han convertido así en una suerte de sombras, de *vagabundos cuánticos* encerrados en los planos de la historia:

“todas esas gentes deambularon durante semanas enteras por este reducido espacio, tropezándose unos con otros a veces, otras sin alcanzar a verse siquiera (...) Llegó un momento incluso en que los mismos que habían llegado a aproximarse tanto (...) ya no eran capaces ni aun de verse, y así, extraños como sombras, se volatilizaban para siempre jamás”.

10.5.5.1-Contingencia y agón

Ya desde el título, *Vida, representación y muerte*, la novela se ancla en dos pilares fundamentales para su comprensión, el que interesa a la *vida* y la *muerte* y que tiene una relación directa con lo que denominaré como *contingencia*, y el de la *representación*, que se enlaza directamente con la pieza teatral de *La gaviota* de Chéjov.⁵⁶³ El *Mazreku* es una *novela de la contingencia*, entendida como una construcción narrativa sobre todo aquello

⁵⁶¹ Guadalajara, 1916-Madrid, 2000.

⁵⁶² En *Matadero Cinco* y en *El tragaluz* la observación y estudio de comportamientos acaecidos en el pasado implica saltos temporales y un *tratamiento cuántico* del material narrativo que los hermana con los momentos de aceleración-desaceleración narrativos del *Mazreku*.

⁵⁶³ Pieza teatral que, por otro lado, ya ha sido elemento de atención narrativa de Kadaré en otras de sus novelas, como es el caso de *Spiritus*.

que se ha edificado sostenido en la posibilidad de un mínimo detalle que ha ocurrido – incluso nimio–, pero que de haber sido distinto, y muy bien podría haberlo sido, por insignificante que fuera la variación, el resultado final habría resultado completamente diferente.

En ese sentido *contingente*, la vida está repleta de tales situaciones, porque una trayectoria vital se lleva a cabo desechando opciones a un lado y eligiendo otras; sin embargo, estas opciones entran en el abanico de lo que el individuo elige voluntariamente (o *presuntamente* bajo su voluntad, aunque siempre se encuentre condicionado por algunos factores externos). La trayectoria vital deja a su paso una trayectoria *no-vital* con todas las opciones desechadas, los *si hubiera* que no han sido. Ahora bien, esta *contingencia* también se cimenta en la casuística, y un elevado número de estas decisiones que cambiarán la vida de una persona vienen dadas por disposiciones de terceros y por acciones, aparentemente, ajenas. De este modo, firmemente asentada en un *dato contingente*, arranca esta *cala* en la vida de Lul Mazreku.

Mazreku se encuentra a la espera de saber “si había sido o no admitido en la Escuela de Arte Dramático” (2005b: 13) tal vez uno de los *mitos de la contingencia histórica* más conocidos en referencia a Adolf Hitler y su propio devenir acerca de no haber sido aceptado en la escuela de Bellas Artes de Viena y la relación que aquella decisión tuvo con la historia de la humanidad y el futuro del siglo XX⁵⁶⁴. Los paralelismos de Mazreku con Hitler empiezan aquí, pero no terminan, sino que continuaran en la

⁵⁶⁴ Hitler tenía que superar una prueba de acceso en la que se juzgaban los trabajos presentados por los candidatos. Fue uno de los ciento trece aspirantes, armado de una gruesa pila de dibujos, y tras hacer bocetos sobre temas específicos, únicamente veintiocho candidatos tuvieron éxito, él no estaba entre los elegidos. “Examen de dibujo insatisfactorio. Pocas cabezas.”, ese fue el veredicto (Kershaw, 1999: 48). ¿Cómo hubiera cambiado el mundo de haber aprobado Hitler aquel examen? Aquí entra, quizás, una de las *contingencias* más manoseadas de la Historia, porque “entre los que suspendieron junto con Hitler figuraba un posterior director de la academia (de Bellas Artes)” (599, n. 147); lo que viene a decir mucho de las formas que cada uno tiene de superar sus propios fracasos.

Esta línea de la *contingencia* en relación de Hitler y el “y si...”, ha dado para numerosas conjeturas. El propio Kershaw se hace eco de ello: “los doce años de gobierno de Hitler cambiaron de forma permanente Alemania, Europa y el mundo. Es uno de los pocos individuos de los que se puede decir con absoluta seguridad: sin él habría sido distinto el curso de la historia” (18), para añadir en su nota nº 2 (587) la noticia de un autor que especulaba con una realidad sobre la diferencia de una Europa y un mundo si Hitler hubiera fallecido en un accidente de automóvil tras chocar su vehículo contra un camión en 1930.

Tampoco puedo sustraerme a esta *contingencia* con Hitler, pero a la inversa, tratando como trata la presente tesis las distopías, sobre los intentos de autores como Robert Harris –Nottingham, 1957– que en su novela *Patria* (Nueva York, 1984) han volcado la posibilidad contraria, y dado la victoria bélica a Hitler en la contienda. Con Churchill derrotado y exiliado, Gran Bretaña vencida, la Europa bajo el nazismo es un continente distópico e ucrónico controlado por la *Gestapo*, en donde incluso los *Beatles* son germánicos.

novela: al igual que el austriaco en Bellas Artes, el albanés será rechazado en la Escuela de Arte Dramático, vivirá las experiencias de un soldado chusquero,⁵⁶⁵ en determinados momentos su sexualidad se pondrá en entredicho, y se le acusará firmemente de homosexual,⁵⁶⁶ para que al final su muerte se vea rodeada de misterio⁵⁶⁷ y vaya de la mano de un proceso que ataña a crímenes de lesa humanidad. ¿Es Mazreku un Hitler que vive una línea de existencia paralela? ¿Cómo hubiera cambiado la vida de Mazreku de haber sido admitido en la Academia? Lul Mazreku: *novela de la contingencia*.

El inicio de la novela muestra un gran nivel de caos: al principio de incertidumbre de si ha sido o no admitido en la Escuela, debe añadirse que se ha cortado la línea telefónica de Tirana, que una copa de licor acaba por aturdir a Mazreku y que, en un teatro cercano, se ensayaba la obra de Chéjov, *La gaviota*, aún si poseerse una autorización oficial para su representación: todo es temporal, todo es pasajero, pende de un hilo, es tránsito, caos. Un caos que resulta bien curioso si nos detenemos por un instante a reflexionar acerca del *fractalismo social* del que se ocupan las obras de Kadaré. Como ya he mantenido en otro lugar de esta tesis, sus novelas se esfuerzan por reproducir un *microcosmos* que sería reflejo del *macrocosmos* del régimen de Hoxha. El fractal, como reflejo en pequeño de su original, exige de un orden estructural, pero la característica principal de la sociedad comunista albanesa es el caos, un caos que debe ser reproducido en la novela: he aquí la paradoja; *novela fractalizada con caos* podría denominarse a una gran parte de la producción narrativa de Kadaré.

En *La gaviota* se encierra una de las lecturas de la novela, consistente en establecer un diálogo entre uno de los personajes de Chéjov, Treplev, y el propio Mazreku, en la relación que toda la obra de *La gaviota* tiene en sí con la *Vida, representación y muerte*, con sus connotaciones teatrales. Porque el *Mazreku* es la novela más teatral de Kadaré, en la que sus personajes protagonistas están sometidos a mayores tensiones, entendiendo estas tensiones como una serie de *agónes*.

⁵⁶⁵ Que Mazreku sirva en el cuerpo de fronteras será otro de los guiños: el padre de Hitler cumplió durante una gran parte de su vida funciones de aduanero. Por otra parte, la carrera de Hitler como soldado, inmerso en el fragor de la Gran Guerra, terminará con el grado de cabo.

⁵⁶⁶ A tal respecto, puede consultarse el trabajo, en principio uno de los más completos y modernos al respecto, *El secreto de Hitler* (Berlín, 2001), del autor Lothar Machtan. Véase “Bibliografía general y de referencia”.

⁵⁶⁷ Montañas de bibliografía, especulaciones, recreaciones, películas, documentales, testimonios, suposiciones, montajes... se han venido realizando con el desenlace que tuvieron aquellos últimos días de Hitler en los subterráneos de la Cancillería, algo a lo que en cierto modo alimentó el misterio que rodeó el enigma sobre la desaparición de sus restos. La bibliografía sobre todo esto resulta inabarcable, totalmente fuera del objeto de estudio de la presente tesis doctoral.

Fermín Cabal⁵⁶⁸, dramaturgo, sostiene la teoría de que el *agón* es el principio y el final de toda obra teatral, que sin el *agón* no habría teatro.⁵⁶⁹ El *agón* es la contienda, el desafío, la disputa, el conflicto. Y todas las obras de teatro se estructuran en relaciones de *agones* entre sus personajes. Quizás aquí empiece la revolución de la obra de teatro de Chéjov, en las líneas del conflicto de sus personajes que se difuminan en otros pequeños conflictos, y estos en otros... en una especie de *puesta en abismo de agones*. En *La Gaviota*, los *agones* de los personajes son minúsculos, supeditados todos ellos a un *agón* superior y enorme que lo domina todo. Porque, en *La Gaviota*, el tema principal, que lo eclipsa todo, es el conflicto que se apodera de tres personajes principales, Treplev, Nina y Trigorin: la creación artístico-literaria, la chispa creadora, la epifanía...

Paralelamente, en *Vida, representación y muerte*, asistimos a una *mise en scene* parecida, en tanto en cuanto las relaciones de *agones* entre sus personajes se van difuminando en pequeños conflictos, y estos conflictos, a su vez, dentro de otros, pasando de *mise en scene* a *mise en abyme*, dado que los problemas de los personajes van trazando una serie concéntrica que los rodea hasta sumergir la narración en un vórtice, un embudo que realmente no conduce a ninguna salida sin que sea posible quebrantar el *horizonte de expectativas* del lector, dejando sin resolver una parte de los enigmas planteados y deshilachando la historia para que con esos colgajos irresolutos sean los lectores quienes puedan, o quieran, desenlazar lo que sean capaces.

Treplev, en esta *gaviota a la albanesa* sería el propio Mazreku.⁵⁷⁰ El equivalente de Nina haría las veces del personaje de Vjollca Morina; el tercero en discordia, y que muy bien podría encarnar a Trigorin, estaría conformado por un personaje poliédrico: el sumatorio de, en ocasiones, las caras del ministro encausado, otras veces, las aristas del agente del operativo especial, acaso el soldado Tonin Vorfi –el permanente envidioso de Mazreku–, más los rasgos del torticero comandante de la guarnición fronteriza...

Los personajes de *La gaviota* chejoviana se debaten en la angustia que les provoca la creación artística en alguna de sus formas. Los personajes kadarianos viven unas relaciones tormentosas *con el agua al cuello*, angustiados por la sexualidad y el deseo,

⁵⁶⁸ León, 1948.

⁵⁶⁹ Manifestaciones personales al autor de esta tesis durante el curso “Taller de Escritura Creativa: Novela, Cuento, Poema, Guión teatral y cinematográfico, Crítica literaria y Ensayo”, director, Antonio Garrido; total horas: 100. UCM, julio-2002.

⁵⁷⁰ Isabel Vicente hace esta definición de un Treplev cuyo temperamento parece cuadrar con el Lul Mazreku de Kadaré: “No sabe que aplicación darle a su talento, porque no se ha trazado una meta, no tiene fe, ni experiencia en la vida, ni audacia ni fuerza. Además, ha comprendido la esterilidad de sus búsquedas (...) Treplev es una víctima de su época: pero, ante todo, es una víctima de su propia debilidad” (Isabel Vicente en Chéjov, 2008: 68).

por la impostura y la mentira, por la representación continuada de algo que significa encontrarse en el interior de una cárcel para ellos. Son personajes que deben interpretar (el cadáver bajo la lona, la amante espía, el agente de seguridad, el ministro de justicia aterrador, el militar aguerrido) sin un ápice de sentimiento ni interés. Diríase que todos los integrantes del elenco interpretativo del *Mazreku* ya han visto depositada frente a sus ojos una gaviota desmadejada como símbolo de lo que han extraviado, de lo que hicieron y ya no hacen, o de lo que llevaron a cabo con esperanza y ahora ya han dejado de creer en ello.

De fondo, en la pieza de Chéjov, corren, apenas dibujadas, o más bien desdibujadas, unas pequeñas subtramas. Es cierto que hay una especie de relación amorosa de Treplev por Nina, de Nina por Trigorin, de Arkádina por Trigorin, de Masha por Treplev, de Medvedénko por Masha, de Polina por Dorn... y existen los celos de Arkádina por Nina, de Treplev por Trigorin... incluso un conflicto de Treplev con su madre... son demasiados *agónes*, son demasiadas relaciones críticas para cuatro actos tan cortos, son tensiones apenas intuidas, devoradas por el *agón* mayor de la creación, de la pasión por el arte y de la vocación. Y el extravío de todas ellas, de esas pasiones, obviamente, porque la gaviota representa eso: la creación y la vocación artística y la forma en que se marchita. En Treplev, el ansia creadora terminará muerta y corrompida; la vocación, en Nina, extraviada en la rutina, como ya le ha sucedido a Arkádina; y la creación está acartonada, acomodada, machacada por la rutina de Trigorin, que incluso ordena embalsamar la gaviota, aunque luego no lo recuerde, en una clara imagen de cómo una vez fue un autor creativo que ya ha dejado de serlo, que en algún momento experimentó la chispa, pero ha olvidado el cómo.

Porque *la gaviota de la creación literaria*, que puede desplegar sus alas y elevarse, se ha convertido en un ser inerte, muerto en manos de estos artistas derrotados, incluso en algo caduco y disecado: ¿cabe, así, mayor símil para representar las fuerzas que luchan por poseer el alma del artista?

En el *Mazreku* sucede lo mismo: las fuerzas creadoras de los hombres jóvenes (de Lul, de Vjollca, de Nik Balliu, de los soldados, del zangolotino, de los turistas) hace tiempo que fueron derrotadas en estos seres humanos que deambulan por las páginas de la novela. Los personajes ejecutan una suerte de *representación* de sus vidas, también embalsamados, acartonados y sin almas, dejándose dirigir incluso a la hora de fingir que están muertos –y mucho peor aún es el caso de la simulación de que están amando.

El *realismo socialista* es una de las fuerzas que ha poseído el alma de los kadarianos, la Albania de Hoxha es la otra fuerza, unida al control policial y la represión... son dos *íncubos* que se apoderan de los personajes hasta anularlos. Y *Vida y representación* vive una vida paralela a *La gaviota* como *Mazreku* lo hace a Hitler y a Treplev y todo viene a ser espejos que se reflejan unos en otros, que se fractalizan, multiplicando los *many-worlds*, las líneas de vidas posibles, paralelas, *cuánticas*, así *representadas*.

La gaviota es, además, o quizás sólo eso –todo eso–, un ejercicio de huida de lo teatral,⁵⁷¹ donde atendemos más a los detalles de los personajes que a lo que realmente les sucede, sin efectismos. Se trata de esa corriente submarina acuñada por Stanislavski⁵⁷² y sublimada en la obra en referencia a la misión del arte. En la obra se representa la vida como es y las personas como son, sin ninguna distorsión teatral. Y aquí viene el punto de coincidencia verdaderamente notable con Kadaré, porque lo corriente adquiere así un valor supremo: personajes patéticos creados con escaso énfasis. Como si todo estuviera envuelto en una desgana existencial, pero atendiendo a lo microscópico. Y Kadaré lleva operando de la misma manera en sus novelas, de forma determinante en *El gran invierno*, *El concierto*, *Frías flores de marzo*, *Spiritus*, pero también en *El firman de la ceguera*, *El Palacio de los sueños*, *El expediente H.*, *El Nicho de la vergüenza* y otras tantas... Aplicando una gran lupa para aumentar la visión del hastío.

10.5.5.2-La epifanía que rasgó el cielorraso

Vladímir Nabókov opinaba que Chéjov fue el primer escritor en apoyarse en las corrientes subterráneas de la sugerencia para comunicar un contenido (2009: 444). Quizás esto podría resumir el fracaso inicial de la obra, incomprensida, y su posterior resurrección cuando se entendió que un único detalle esbozado por Chéjov iluminaba la totalidad del ambiente, algo que, en la estructura novelesca de Kadaré, como refiero a lo largo de la presente tesis, ocurre de forma parecida. Una luz que es como el fogonazo de un disparo. El fogonazo del disparo final que acaba con la vida de Mazreku, el disparo con el que debería suicidarse Treplev, el disparo con el que ha tenido, por fuerza, que ser abatida la gaviota en la obra de teatro. Todos ellos son relámpagos, luces, señales

⁵⁷¹ ¿Podemos decir, de igual manera, siguiendo el razonamiento comparativo de ambos textos, que el Mazreku es un ejercicio de huida de lo novelesco?

⁵⁷² Corriente y estilo de los que habla Isabel Vicente en su introducción al volumen de obras de Chéjov editado en Cátedra (Chéjov, 2008:58), en el epígrafe “El teatro de Chéjov”.

luminosas de algo a lo que me he referido hace un instante y que también viaja implícito en el *Mazreku*: la epifanía.⁵⁷³

Pues bien, el intelectual retratado en Chéjov, el creador, al igual que Lul Mazreku⁵⁷⁴ y Vjollca Morina en Kadaré, son seres incapacitados para poner en pie su trabajo. Treplev ha experimentado la epifanía fuera de la pieza de teatro, antes de que la obra empiece, y rápidamente la extravía. Trigorin, que alguna vez la experimentó, también la ha perdido en la rutina y el hastío de la consagración como autor. La madre de Treplev ni siquiera recuerda cuando poseyó la vocación. Y sólo Nina, delante de los espectadores, sufre la revelación, el nudo del *agón* se deshace así ante la epifanía de que ella se dedicará al teatro... para terminar como Arkádina: harta hasta extinguir toda chispa vivificadora. O para terminar como Treplev, con un disparo, puesto que la agonía de la literatura, el agón de la literatura, lo llevará a dispararse como le sucedió a José Asunción Silva⁵⁷⁵ o a Jan Potocki⁵⁷⁶ o a tantos otros autores...

El disparo, el fogonazo, epifanía, *vida y representación*, es el colofón a la maniobra creadora, la única manera de bajarse de la ola de la literatura y de la vida cuando esta te ha infectado hasta los huesos. La Vjollca Morina kadariana experimenta una epifanía en el amor que siente por Lul Mazreku, y eso la salva de su situación (hasta en

⁵⁷³ Si existe un instante de lucidez en el seno de un proceso de oscuridad espiritual debe asemejarse a un fogonazo, a un súbito *rompimiento de gloria*, a una iridiscencia que todo lo esclarece. Puede valernos como ejemplo del misterio el caso de Johann Georg Hamann (Könisberg, 1730-Münster, 1788), enviado a Londres en el año 1756 –se especula hasta con motivos cercanos al espionaje y con la misión de vender Könisberg a los británicos–. Una crisis vital lo mantuvo durante un mes encerrado en su hotel (por llamar así al antro en el que se hospedaba). Se mantuvo a flote leyendo la Biblia, lo que lo transformó en escritor, en el escritor que sería conocido después como *el Mago del Norte* por su estilo brillante. El resto de su vida, antes y después de esta epifanía, es irrelevante: sólo importan, desde ese momento, sus obras.

Otro escritor que sufrió una epifanía de dimensiones transformadoras –¿acaso no todas las epifanías son transmutadoras?– fue Kafka: en la noche del 22 de septiembre de 1912 se sentó en su escritorio del número 36 de la *Kiklasstrasse* de Praga y se produjo algo del todo inexplicable. El escritor bloqueado, el apático ciudadano con dudas, el chupatintas de la administración, se demostraba así mismo que era un escritor y lograba terminar, de un tirón y en sólo una noche, el relato *La condena* –¡qué similitudes las del Treplev de *La gaviota* con Kafka!–. Otra epifanía.

⁵⁷⁴ Mazreku: Quiere ser actor, rechazado por la Escuela de Arte Dramático acaba representando a un muerto bajo una lona dentro de una maniobra para aterrorizar a quienes desean cruzar la frontera. Morina: primero se nos informa de que es empleada en prácticas en la Banca Nacional, después de que ha sido reclutada como una especie de *espía veraniega*, que es “joven, educada, sin tacha” (2005b: 34) y que paulatinamente va desarrollando y demostrando ciertas inquietudes intelectuales: afición a la lectura de novelas, interés por la Historia... y una, cada vez creciente, técnica de caracterización teatral e interpretativa para seducir a los hombres, esos que después debía entregar a la *Sigurimi*.

⁵⁷⁵ Bogotá, 1865-1896. Escritor y poeta modernista. La madrugada del 24 de mayo de 1896, tras una cena con algunos amigos, y ataviado con uno de sus mejores fracs, se disparó en el corazón. Previamente se había hecho señalar el lugar exacto con una cruz de tinta por parte de un médico amigo de la infancia para así no errar el disparo.

⁵⁷⁶ Pików (Ucrania), 1815-Winnica (Ucrania), 1815. Escritor e historiador polaco. El 20 de noviembre de 1815 se descerrajó un disparo con una bala que llevaba meses limando y preparando a tal efecto, fabricada con el asa de plata de una tetera.

esto se parece a la Nina chejoviana), prostituida para el régimen, delatando, traicionando a sus propios compatriotas. Lul Mazreku, por su parte, vive una epifanía en el descubrimiento de Vjollca, pero no obtiene la salvación (hasta en eso se parece al Treplev chejoviano).⁵⁷⁷ El agente del operativo experimenta, también en Vjollca Morina, su luz redentora.

A todos estos personajes, dentro de su impotencia, de ese destino asumido, en mitad de la más plúmbea de las representaciones, de la más aburrida de las interpretaciones e imposturas, les ocurre como comenta Pirandello en *El difunto Matías Pascal* (Roma, 1904) que se rasga el cielorraso del techo de papel del escenario y entonces penetra... ¡la luz!⁵⁷⁸

Kadaré ha ejercido de *maese Pedro* y movido los títeres en el interior de unas cajas chinas que contienen una obra de teatro y una novela, ha retorcido hasta más allá de lo metaliterario y de lo metateatral sus juegos de espejos, para alcanzar una *puesta en abismo* que refleja a personajes de novela en personajes de teatro, a personajes de teatro en un juego de gemelos y, todo ello, imbricado en la representación de la vida, y la vida como representación en el seno de un sistema político represivo y asesino.

Chéjov, en una carta de 1888, se preguntaba: “¿para quién y para qué escribo?” (2008: 37), y parece que en *La gaviota* hubiera intentado abordar el asunto, aunque no encuentre una respuesta del todo satisfactoria. Como he apuntado, *La gaviota* es ficción teatral sobre ficción literaria y, así, el *Mazreku* es ficción literaria sobre ficción teatral. Es tal el engaño que se crea en el lector o en el espectador, o viceversa, se genera tal ilusión, que apenas se advierte que en la obra del ruso el personaje de Nina está proyectado en Arkádina, que Treplev lo será en Trigorin, el maestro en el médico, y que unos y otros no son más que ellos mismos y su transformación. De igual manera, los personajes de Kadaré se proyectan sobre los de Chéjov. Y la novela de Kadaré lo hace sobre la obra de teatro

⁵⁷⁷ Tal y como asegura Isabel Vicente: “el símbolo de la gaviota tiene dos facetas: la de un ave abatida de un tiro, inerte –faceta aplicable a Treplev–, y la de un ave que despliega sus alas para emprender el vuelo: Nina” (Isabel Vicente en Chéjov, 2008: 67). Una simbología extrapolable a Lul Mazreku y Vjollca Morina. Según este poderoso símbolo, y lo que, según concluye Isabel Vicente es el asunto fundamental del cual trata *La gaviota*, “del arte y de la proeza que el arte exige a veces de los artistas, del heroísmo de Nina para seguir su vocación, de su ardiente fe en la vida a pesar de los sufrimientos”, tal vez, a vista del desenlace de la novela, *Vida, representación y muerte de Lul Mazreku* versará acerca de la salvación de Vjollca Morina, de “su ardiente fe en la vida a pesar de los sufrimientos”, y toda la historia de Mazreku, incluso el turbulento desenlace, no sea más que una cortina de humo, otra excusa más, trampantojo literario, para contarnos la historia de Morina/Nina...

⁵⁷⁸ Sin entrar en las diferencias que Pirandello establece entre Orestes y Hamlet y la tragedia antigua y moderna con semejante ejemplo, valga esta imagen del cielo inundando el escenario como una revelación de la toma de conciencia del personaje, de su descubrimiento de que es un personaje que está ejecutando una *representación* (Pirandello, 1986: 180-181).

de Chéjov. Y el género de la novela sobre el género teatral.⁵⁷⁹ Y la vida, al fin, sobre la representación.⁵⁸⁰

Y tales engaños culminan con el disparo de Treplev, que se burla de todos. Quienes crean que se ha matado es porque desean que, al menos, la obra teatral cierre uno de los conflictos planteados, porque, en realidad, la historia, construida en olas, en oleadas, no termina nunca. Mientras las personas sigan vivas no hay posibilidad de concluir con sus conflictos, con sus *agones*. Entonces... ¿alguien puede asegurar que el disparo de Treplev haya sido mortal? Chéjov nos engaña a todos porque, antes, Treplev ya se disparó, en el espacio entre dos actos, y continuó vivo. ¿Qué nos hace ahora pensar que realmente muere? ¿Qué nos impide creer que, igual que Nina rondará para siempre por caminos polvorientos y teatros de segunda, y que Trigorin seguirá escribiendo rutinariamente en su tormento, Treplev, una y otra vez, en el juego metaliterario –y *un poco cuántico*, por qué no– al que es sometido, no se disparará eternamente?

¿Y qué ocurre con Mazreku y ese disparo final? Evidentemente, ese fogonazo obedece a las mismas premisas: concluye alguno de los conflictos planteados, trata de que alguna de las olas alcance hasta la orilla. Mazreku muere de una manera que al lector le resulta completamente extraña,⁵⁸¹ si bien no debemos olvidar que Mazreku pertenece a esa serie de personajes kadarianos que han tenido contacto con los engranajes del Estado, conocen una o alguna pequeña parte de lo que conformaría la “Gran Estratagema” y que, por tanto, deben pagar por ello.⁵⁸² Él mismo se lo reconoce a Vjollca:

⁵⁷⁹ De ahí la necesidad de que el *Mazreku* establezca su diálogo con *La gaviota* y no con ninguna otra obra teatral porque, tal y como afirma Nabókov: “la Gaviota, vino a ser símbolo del teatro: en el telón y en los programas quedó para siempre la figura estilizada de una gaviota” (2009: 439). No podía ser de otro modo que, en una novela que en su título incluye el término “representación”, el intertexto fundamental, definitivo, sean Chéjov y su *Gaviota*.

⁵⁸⁰ De entre la pléyade de preguntas sin respuesta que plantea el *Mazreku*, una de ellas sería, según esta serie de proyecciones, a qué género –novela, teatro– pertenecería la vida y a cuál de ellos pertenecería la representación.

⁵⁸¹ Mazreku es disparado y muere entre las páginas 280 y 281 de la novela. A la mitad de la página 280 escucha una voz: “¡Eh artista!”, le dicen. A la llamada, vuelve la cabeza y ya distingue un revolver con una voluta de humo (del que no ha escuchado detonación alguna ni advertido fogonazo) y vislumbra a un hombre que lo empuña, enmascarado. Sí escucha, mientras se derrumba y siente algo entre las costillas, un estampido –sería la segunda detonación–. Cubierto con una tela, que lo asemeja al momento en que interpretaba al falso cadáver en la costa, ahora está amortajado como entonces, pero en esta ocasión es de verdad. Y la entonces pintura que hacía las veces de sangre, ahora es la verdadera sangre que dibuja similares manchas en la tela. Y a los dos disparos recibidos, aunque sólo se escuchó uno, le corresponden hasta tres manchas, no solo brotando del costado, también de la cabeza del muerto, componiendo así “aquella silueta indescifrable” (281) y sumiendo al lector en las dudas acerca de si la muerte de Mazreku no ha sido, tal vez, otra *representación* más.

⁵⁸² Desde los arquitectos de la Pirámide de Keops, del pabellón de caza del Conde Ciano, de la residencia del Sucesor de Hoxha, pasando por traductores, médicos, dobles de autoridades, funcionarios...

“Le contaría el secreto que estaba relacionado con el Estado, el que había jurado no revelar jamás a riesgo de recibir un tiro. Su propio secreto, éste contra el Estado, igual podía costarle la muerte (...) conseguiría que le volasen la cabeza” (2005b: 245-251).

Mazreku estaba sentenciado. Desde que empezó la novela el lector ha asistido al deambular de un *funervivo*.

10.5.5.3-*La Ilíada como representación*

Varios de los títulos de los capítulos del *Mazreku* reflejan la pugna que entabla el libro, una batalla temporal en relación con su marcada *estructura cuántica*. Hacen referencia, de forma directa o indirecta, al paso del tiempo, a la compartimentación del mismo, o a la manera de utilizarlo o de sentir como discurre. Así, encontraremos el capítulo IV, “El día del ministro”, el V es el “Aburrimiento de soldado”, el VI de “Mal tiempo. Buen tiempo”, el IX que marca un “Interludio secreto”, el X que refleja algo *tan cuántico* como es el concepto de “El vacío”, o un regreso a los ciclos temporales en el XII con “Reinicio de la temporada teatral”.

Incluso la novela completa está como encorchetada entre dos marcas temporales claramente definitorias, un “Prólogo” y un último capítulo XIII, titulado “El final”. La estructura marcaría, en principio, una intención de capturar el pedazo de tiempo lineal que se extendería entre el prólogo y el capítulo XIII, aunque eso, como casi todo en Kadaré, tan solo es ilusión, y obedece a su propia “Gran Estratagema”, porque la narración se presenta, desde el inicio, con abundantes saltos en el tiempo, descompuesta en planos, avances y retrocesos y un *multiperspectivismo cuántico* que quiebran cualquier temprana ilusión de normalidad narratológica que pudiera haber fraguado el lector a la vista del índice.

En la línea de la serendipia mostrada ya en *El jinete con halcón*, el tercer capítulo presenta el contrapunto de Lul Mazreku, ubicado muy alejado de su realidad: “a doscientos kilómetros de distancia” (2005b: 67) se encontraba en ese momento Morina, para acabar coincidiendo e incidiendo en la vida de Mazreku de forma definitiva. De igual modo, otro combate en la distancia de los tiempos, además de la conversación entablada con *La gaviota*, resulta determinante para la acción. El “crimen contra la humanidad” del que es acusado el ministro y buena parte del gabinete de Hoxha, esa abominación en la

que participa Lul Mazreku, se encuentra ya escrita en otras páginas pergeñadas miles de años antes: en la *Ilíada*.

Las tensiones temporales basculan en derredor de un suceso que ocurre en las entrañas de *La Ilíada*, y vuelve a repetirse en la Albania de Hoxha: el arrastramiento de un cadáver. Si entonces, frente a las murallas de Troya, fue el cadáver de Héctor arrastrado de una forma infamante por Aquiles, ahora, los restos de un joven que había intentado huir del país, abatido por la policía, habían sido exhibidos, paseados públicamente para aterrorizar a la población y que olvidaran esa idea de intentar cruzar la frontera. El crimen, cometido actualmente, ya estaba escrito, concretamente en el canto XXII. El suceso al que hace referencia la novela, obviando la posibilidad de que hubieran sucedido otros arrastramientos,⁵⁸³ debe situarse en un instante determinado de finales del régimen de Hoxha, con un tirano crepuscular, cercano ya a la muerte.

Si la “Ley sobre Genocidio y Crímenes contra la Humanidad Cometidos en Albania durante el Régimen Comunista por Razones Políticas, Ideológicas o Religiosas”, del gobierno de Sali Berisha, se promulga en 1995, y ello propicia el inicio de un proceso que desemboca en La Haya, con toda la probabilidad, como pronto, un año después, en 1996, y basándome en ciertos indicadores de la decadencia del dictador que aparecen en el texto,⁵⁸⁴ puede fecharse el arrastramiento del cadáver en el verano de 1984. Hoxha fallecería en abril de 1985, y el salto temporal ubica la instrucción sumarial posterior en diez años más tarde. Nos estamos moviendo entre el verano de 1984 y el año 1996, momentos en los cuales también será asesinado Lul Mazreku... y el siglo VIII a. C., probable año de composición⁵⁸⁵ de *La Ilíada*, sin olvidarnos del propio tiempo mítico en el que sucede el arrastre de Héctor, dentro de aquel décimo y último año de la guerra de

⁵⁸³ Al menos, y según se desprende del texto, hubo dos arrastramientos parecidos en las localidades de Tepelena y Pogradec, y que lo acontecido en Tepelena (2005b: 67), o precisamente lo *no acontecido* allí, le costó el puesto y el arresto al anterior ministro.

⁵⁸⁴ De entre los síntomas que en el texto anuncian el final próximo de Hoxha, además de la sensación general de agotamiento y abatimiento, incluso del desengaño apesadumbrado del Líder, se encuentra la afirmación de que era “sabido que su vista se había debilitado mucho en el último periodo” (57) y “hacía veintidós años que estaba encerrado en este país” (60); Kadaré presenta a un Hoxha en su última fase de resistencia y aislamiento, obsesionado con detener las fugas por la frontera. Resulta estremecedor el retrato de “animal herido” del tirano. Las fugas lo entristecen y “a fuerza de tristeza, partiéndole el corazón”, el Líder se siente traicionado por los suyos, esos albaneses que huyen es como si le dijeran: “no, no queremos vivir en el mismo país que tú” (59). Eso provocaba que “en sus ojos la tristeza iba dejando su lugar a un encono helado (...) por un capricho perverso de la naturaleza, la asignación de rencor prevista para una existencia de trescientos años, como la del cuervo, había sido erróneamente adjudicada al hombre” (60-61).

⁵⁸⁵ Robert Graves afirma que “los veinticuatro libros de la *Ilíada* tienen su origen en un poema titulado *La ira de Aquiles*, que quizá podía ser recitado en una sola noche y trataba de la disputa de Aquiles y Agamenón por la posesión de una princesa cautiva. Es improbable que el texto de los acontecimientos centrales haya sido corregido radicalmente desde la aparición de la primera *Ilíada* en torno al año 750 a.C.” (2005: 729).

Troya y de los cincuenta y un días a los que se refiere concretamente *La Ilíada*. Todos esos planos temporales se superponen unos a otros y unos con otros.

La tensión entre narrativa y teatro se quebranta. De repente, el narrador baja los brazos, vencida su resistencia y cambia el tono: “Paraje desolado. Pedregal a la orilla del mar. Entra en escena... Lul Mazreku...” (2005b: 69). La voz narradora acaba de asemejarse a una acotación teatral, para descubrir, a continuación, que se trata, quizás, de una especie de transcripción de los pensamientos del aburrido soldado Mazreku en su puesto fronterizo, que está percibiendo la realidad como una interpretación teatral. Esta conciencia de personaje que se mueve dentro de una ficción y que deambula como un sonámbulo entre el mal tiempo y la neblina sitúa a Mazreku en uno de los muchos mundos paralelos posibles, en este caso en el de una ficción teatral insertada en el interior de una ficción literaria.

Esta percepción teatral se irá repitiendo a lo largo de la novela. Así, en la página 82, Mazreku vuelve a describir el entorno que lo rodea mezclándose con la voz del narrador al estilo de una nota escenográfica:

“Tenía la sensación de que le esperaban. Regresó caminando más despacio. A la izquierda de la escena, una embarcación amarrada. A la derecha, un perro. Asimismo encadenado. Se levanta el telón...”.

Todo lo que rodea a Mazreku es un escenario que prepara su representación, aquella para la que será destinado: hacer de cadáver bajo la lona de la motora. Para ello, va percibiendo lo que le rodea como un monumental atrezzo, hasta que la realidad se vaya trasmutando en piezas de pega, e incluso la sangre tan solo sea pintura rojiza. Esta deformación, semejante metamorfosis hacia una instrumentalización de lo real, está automatizando a Mazreku. Sus desdoblamientos a medida que avanza la novela lo van distanciando cada vez más, lo insensibilizan, lo convierten en una obra del comunismo, en un autómatas del régimen.⁵⁸⁶

⁵⁸⁶ En su poema de 1968, “Balance anual”, Kadaré trata el tema de la deshumanización de la Albania comunista o del comunismo albanés, volcado a los resultados de la producción y vuelto de espaldas al sufrimiento real de los hombres:

“GEOGRAFIA económica.

Albania, cuadros estadísticos.

Tanto trigo, ovejas, tanto cromo, hierro-níquel.

¿Cuánta electricidad per cápita?

Ah, cierra el libro y regresa al dolor de los hombres”.

(2014a: 51).

A tal extremo alcanza este comportamiento que, durante la lectura de una carta que ha recibido de su madre, el desdoblamiento alcanza el extrañamiento:

“¡Stop!, repitió a gritos, Lul Mazreku. No se lee de ese modo la carta de una madre. No se percibe ningún cambio en tu voz cuando pasas de la producción de la cooperativa al tío Jani. Aquí estamos tratando del hombre. ¿Me entiendes? Del ser humano...” (89).

Emplea el mismo tono para referirse a su tío que para hablar de la cooperativa, como de una forma insensible, y cuando repara en ello, lo hace desde fuera, no se reconoce, lo hace desde un extrañamiento pavoroso, para, de nuevo mezclado con la voz del narrador omnisciente, manifestar teatralmente la acotación escenográfica a sus propios pensamientos: “Lul Mazreku pone en escena sus propios tormentos” (90). Así, hasta alcanzar un punto de caos y confusión en el que le

“resultaba imposible discernir si todo este galimatías había sucedido en realidad o si, al igual que otras veces, era un mero producto de su imaginación” (249).

¿Quién es este personaje atormentado, extrañado, este Treplev de las sombras, este zombi teatralizado que se mueve como un sonámbulo con una percepción ajena de la realidad? En su introducción a la edición de los *Cuentos* de E.T.A. Hoffmann⁵⁸⁷ para la editorial Cátedra, Carlos Fortea⁵⁸⁸ dedica unas líneas a definir la temática de la cuentística alemana del romanticismo en la que podemos ver grandes similitudes con el recurso del extrañamiento que ha empleado aquí Kadaré para *revestir* con él a Lul Mazreku:

“Lo característico es la anulación de la lógica cotidiana, la alteración de la coherencia espaciotemporal, las metamorfosis, la animación de lo inanimado, la capacidad verbal de objetos y animales, el surgimiento de espacios mágicos en regiones desconocidas (...) motivos inquietantes y amenazadores como la locura, la transgresión, el aislamiento social, la soledad radical del individuo y la doble vertiente, benéfica y maléfica, de la naturaleza. Precisamente el rasgo de extraño (...) pues a diferencia del érase una vez del cuento tradicional, los suyos –los cuentos de Hoffmann–

⁵⁸⁷ Königsberg 1776-Berlín, 1822. Escritor y compositor del romanticismo alemán, debe su fama mundial a sus relatos fantásticos.

⁵⁸⁸ Madrid, 1963. Doctor en Filología alemana por la Universidad Complutense de Madrid y traductor.

se sitúan en la realidad contemporánea, con fechas y lugares exactos, de modo que lo maravilloso o fantástico irrumpe en la cotidianidad de la vida y se inserta en ella con la mayor naturalidad, haciendo que el lector, presa del más profundo desasosiego, asista a la transformación de lo conocido en algo extraño” (Fortea en Hoffmann, 2007: 25-26).

El extrañamiento, eso que tanto destacaba Ludwig Tieck ⁵⁸⁹ como una característica especial, el aporte diferencial del relato romántico alemán fantástico a las, hasta entonces, meras narraciones fabulosas. Y como si así se definiera el espíritu que alimenta en estos momentos de zozobra existencial a Mazreku, Fortea concluye en su estudio:

“En términos sociológicos, lo fantástico traduciría un fondo de angustia generado por una situación política confusa y reproduciría el clima de inquietud de toda una generación, que rehusaría más o menos al mundo tal y como es” (Fortea en Hoffmann, 2007: 30-31).

Aunque la referencia del análisis es al movimiento romántico y a finales del siglo XVIII, y a la forma en que eso incide en la obra de Hoffmann, es evidente que en estos momentos, el personaje de Kadaré experimenta las mismas turbulencias con la Albania de Hoxha y que toda una generación, no la romántica, pero en este caso otra juventud como la albanesa de finales del comunismo, atraviesa por una crisis identitaria de ciertas características, en parte algo similares. Por ello, los vasos comunicantes entre ambas literaturas se nos aparecen tan porosos.

Los motivos del horror romántico se podrían definir como tres: un clima atmosférico que refleja el estado interno o externo del personaje en función del sol o de la lluvia, de la tormenta, del día o de la noche; unos paisajes que reproducen el estado del yo narrativo; y la extrañeza, generalmente mediante situaciones aturdimiento. Todos ellos, son puntos coincidentes en el despliegue narrativo de Kadaré con un Mazreku que no cesa de contemplarse desde afuera y difícilmente cree o se quiere creer lo que le está pasando, con alienados que charlan con personajes muertos o inexistentes, con personajes que contemplan la implacable realidad como entre sueños.

Pero ese extrañamiento romántico, además, se exagera en el no llegar a reconocerse uno mismo, en descubrir un lado oscuro, ese mal que viaja en el interior de

⁵⁸⁹ Berlín, 1773-1853. Novelista y dramaturgo, además de hispanista en el ámbito del romanticismo alemán, hizo una traducción del *Quijote*.

la persona, con lo que el mal se despliega en un doble aspecto: en la naturaleza, como ya hemos visto, pero también en la propia naturaleza del hombre. Ambos males tienen una función: la de restituir a un estado anterior las cosas que fueron alteradas por el ser humano. Y para ello cumplen una función determinante en las representaciones teatrales los coros, las sombras, las máscaras... elementos fundamentales del imaginario kadariano, y elementos preponderantes en el *Mazreku*.

Será en el capítulo IX, titulado “Interludio secreto” (2005b: 211), en donde quebrantando el ritmo de la narración se dirijan al lector un coro de sombras cuyo eco parece recuperado de las ruinas del teatro de Butrinto⁵⁹⁰ y que darán paso a un discurso de Héctor con hechuras de monólogo. Héctor reflexiona acerca de su final, y acerca del suceso clave de la novela: el arrastramiento al que es sometido por parte de Aquiles una vez ha sido derrotado frente a las murallas de Troya. La vida de Héctor, compactada así al momento de esta única anécdota, ha sido *jibarizada* a una suerte de *Big-Crunch cuántico* en

“el momento en que arrastran mi cuerpo. No conozco a persona alguna cuya vida haya sido tan contraída como la mía, reducida a tal extremo a ese único episodio” (212).

Dentro de esa *concentración vital*, además, habita la impostura, la pepita de la mentira del Estado, de la “Gran Estratagema”, puesto que lo que se viene narrando habitualmente sobre Héctor es falso, circunstancia que entronca con esa tradicional denuncia y obsesión de Kadaré por la alteración de los hechos y la manipulación de la Historia,⁵⁹¹ lo que avala la Gran Conspiración:

“Mi huída ante Aquiles, es un completo engaño. Es tan falso como verdadera es, por desgracia, la segunda parte: el momento en el que arrastran mis despojos. Nunca el miedo me hizo retroceder ante Aquiles” (213).

⁵⁹⁰ Butrinto, al sur de Albania, cercana a la isla de Corfú, fue una ciudad romana como así lo atestiguan sus importantes ruinas. En concreto, un teatro, un santuario y un ágora. El lugar es recurrente en la narrativa de Kadaré, y aparece en diferentes novelas suyas.

⁵⁹¹ En su conferencia *La cólera de Aquiles*, Kadaré abunda en este asunto sobre la pelea de Aquiles y Héctor, en su interpretación y en lo que ocurrió en realidad: “Cómo pudo ser en realidad y cómo fue ‘recreado’ por la literatura el duelo más famoso de la literatura antigua, el que enfrenta a Aquiles y a Héctor (...) Hay algo que no funciona en esa historia (...) Las palabras ‘como en sueños se perseguían’, donde según parece se encuentra la clave del enigma (...) Héctor es derribado con el primer golpe, eso es todo (...) Todo eso que nos parece que sucede ante los muros de Troya y los ojos de miles de testigos, sucede en realidad en la mente de él, que va siendo ofuscada por la muerte. Ante los ojos de los presentes tan sólo sucede el arrastramiento despiadado del muerto” (2010d: 22-24).

De esta forma y por encima del tiempo narrativo y del tiempo del proceso judicial, cuyos documentos de la instrucción sumarial acaecida unos doce años después se han ido introduciendo como cuñas en el texto, acude ahora la voz del propio Héctor a prestar su declaración en la causa, como un complemento a lo que este capítulo, que podría denominarse como “Ecos de Butrinto”, tiene que añadir al devenir de la Historia, con una carga cosmogónica determinante en donde las “sombras heladas” del pasado (214) y las “excreciones del vacío” hacen una invitación al llanto al turista, es decir, que el lector, y el propio actante de la novela, se tomen su tiempo, se reencuentren con la parte de humanidad perdida, sean capaces de reflexionar y recuperen de nuevo la parte humana extraviada, con la que se habían desconectado.

En ese sentido, la “representación” de Lul Mazreku a la que hace referencia el título de la novela es precisamente la más deshumanizada de todas, aquella en la que interpreta a un muerto, ubicado bajo las lonas, tendido en la cubierta de una motora. La inhumanidad del acto, junto al estado alterado que viene presentando Mazreku, lo lleva a una identificación inmediata con ese cadáver que se agita como un zombi bajo las sábanas de amortajado: “Me estaba representando a mí mismo” (2005b: 254), admite.

La barcaza apaga su motor. El silencio rodea el cadáver. De nuevo la acotación escenográfica: “Lul Mazreku iba a entrar en escena”. Se desencadena el terror que Mazreku, bajo la mortaja, puede sentir y vehiculiza a través de unas reflexiones extrañas, en la línea de la hiper-percepción desquiciada que el personaje viene mostrando:

“Había imaginado tantas veces esa respiración contenida de todo un auditorio. Y en mitad de todo ello, una cuerda de violín que se rompe, un sollozo.

El terror y la piedad, los sentimientos que, de acuerdo con Aristóteles, debían aprender a interpretar antes que nada todos los que se preparaban para el examen de ingreso en la Escuela de Arte Dramático estaban presente allí cien veces, mil veces más poderosos” (255).

Pero Mazreku interpretaba a un muerto bajo una lona: no podía ver nada. No podía hacer nada. No podía mover ni un músculo. “Aquel era su primer estreno”. En esta representación estaba “todavía vivo pero con el cuerpo maquillado por la muerte” (256); quizás pronto, premonitoriamente, actuaría en otra, “mañana, en su nueva representación, cuerpo y alma estarían quizás muertos los dos”... y en ese estado, bajo la sábana, era cuando Mazreku comprendía toda la dimensión de su representación, mucho más allá de

ser un personaje, conectando con el prototeatro, con el primitivismo de un teatro original con las fuentes del drama, como cuando se interpretaba con un único actor,

“o tal vez más lejos aún, al remoto tiempo en que aún no existía el teatro sino tan solo un hombre-personaje. Muerto en una emboscada o sobre un ara. Lo mismo que él, Lul Mazreku” (257).

Esa es la clave que atormentaba a Mazreku, por la que acabará muriendo, y tal vez por la que en *La gaviota* se dispara, en esa segunda ocasión, Treplev: son hombres-personajes de un tiempo pasado ya, un tiempo que se remontaba a la época del prototeatro. Y la muerte es la representación, la puesta en escena por antonomasia.

La representación del pavor del régimen ha tocado a su fin. Hoxha ha muerto. La Albania comunista avanza hacia la democracia envuelta en escándalos y revoluciones sociales. Kadaré, con ironía, encierra esta etapa bajo un capítulo titulado “Reinicio de la temporada teatral” (267), lo que viene a decir que, aunque haya cambios políticos, las cosas vienen a ser, fundamentalmente, tras los juicios y los grandes gestos del Estado, lo mismo: la “Gran Estratagema” prosigue desarrollándose. La única diferencia del antes y del ahora, de cuando arrancó la narración de Lul Mazreku y del ahora en el que se encamina hacia su final esta *novela teatral*, es que Albania ha salido de un periodo dramático de su historia en donde cada cual ha luchado por sobrevivir como ha podido. Mazreku, en eso, como muchos albaneses, pronuncia las palabras de su descargo:

“Yo no soy culpable, no hice más que representar mi propio drama (...) Yo era tanto guardia fronterizo como aspirante a la evasión. Leal al Estado y al mismo tiempo su enemigo. De ahí que no hiciera otra cosa que interpretar mi propia tragedia (...) Yo era al mismo tiempo el vivo y el muerto. Representaba mi alma deseosa de fugarse y a mi cuerpo que hubo de quedarse de este lado. La mitad de Albania lo vivía en secreto, pero el destino me eligió a mí para que encarnara ese desdoblamiento” (271-276).

Estas palabras de Mazreku son concluyentes. En primer lugar, lo ubican como uno de los *funervivos* de la obra de Kadaré, de esos muertos en vida víctimas del *exilio interior* producto del régimen, de corazón congelado, carcomidos por la helada. Esto explica mucho de su comportamiento errático y extraviado, y la extrañeza que siente y con la que

percibe la realidad.⁵⁹² En segundo lugar, se nos menciona un “desdoblamiento”, término que como tal, ya nos remite a ciertos aspectos de la *novela cuántica*, más aún cuando ese “desdoblamiento” es producto del “destino”. *Serendipia, contingencia*, coincidencias y mundos paralelos coinciden en este reconocimiento de Mazreku, que dice estar a un tiempo *vivo y muerto*, tal que el *gato cuántico* de Schrödinger.

El régimen ha caído y “aunque derribado, aún no ha pedido perdón por nada de lo que había hecho” (279). Kadaré no puede ser ajeno a que en la novela se ha estado refiriendo a algo catalogado como *crímenes contra la humanidad*, que detrás de la ficción hay unos nombres, unos sucesos, unas víctimas y unos muertos. Tal vez, por ello, elija un final sorprendente para lo que hasta el momento han sido las novelas de Kadaré, pero ciertamente acorde con algunas ideas de la *novela cuántica*. El escultor Pirro Gjermeni, coincidente con el entierro del asesinado Lul Mazreku –o al menos eso parece que ocurrirá– dará fin, en otro acto más de *serendipia*, a la lápida conmemorativa de los muertos a manos del régimen en el intento de abandonar Albania cruzando la frontera:

“los nombres de los muchachos y las muchachas aparecían grabados en caracteres inclinados con el fin de evocar, según las explicaciones del escultor, la forma de andar, con el tronco inclinado hacia delante, de quienes parten haciendo un gran esfuerzo” (281-282).

⁵⁹² A tal respecto, su percepción de la realidad me recuerda mucho a la de un personaje de novela al que ya me he referido anteriormente, el portero Bloch, de *El miedo del portero al penalti*, de Peter Handke. Ambos, Mazreku y Bloch, son personajes desarraigados, víctimas de una crisis existencial, ubicados en una situación transitoria y que deambulan por el texto como autómatas, como sonámbulos de aquí para allá, expiando así esa culpa cuyo origen ya he determinado como en el pecado original del siglo que les ha tocado protagonizar: el siglo XX, el siglo del nazismo y de la Segunda Guerra Mundial, el siglo del comunismo y de los totalitarismos que, tras su paso, sumió a esos personajes en el desarraigo. Los personajes deambulan por las calles de las ciudades, deambulan por el campo, con absoluta abulia pero, a la vez, angustiados, como si no fuera posible actuar de otra manera.

El retrato de Peter Handke sobre los estados de angustia del ex portero de fútbol Bloch, las vivencias del protagonista de la novela, el relato de la huida del ex futbolista de la capital a la provincia fronteriza, son sucesos que ocurren, que van desfilando delante de sus ojos atónitos y embobados, como en diferentes planos: viajes, recuerdos de su vida deportiva, reyertas, los crímenes, esa huida desgana y como congelada a la que ya me he referido anteriormente como colgada de sus espaldas; ante estos sucesos la actitud de Bloch es de distanciamiento, de una falta de emoción patológica, como si fuera un mero espectador ante lo que le ocurre y, lo que le ocurre, no pueda evitarse bajo ningún concepto. Será este el estilo de Handke, llamado de la *Neue Subjektivität*, donde el sujeto literario toma conciencia de su yo interior con desapasionamiento e indiferencia y lo verbaliza en una reinterpretación abúlica pero también agorafóbica de la realidad en la que todo asusta, los planos son angulosos y, esos ángulos hieren, provocan el comportamiento de sonámbulo. La realidad, la información que Bloch obtiene de esa realidad, aparece como algo extraño, muy parecido al proceso vivido por Lul Mazreku y que nos ha presentado Kadaré.

Kadaré termina la novela consignando el nombre de todos ellos. La función de nombrar a los muertos para, así, repararlos, es muy similar a la que cumple el personaje de Joshepine en la obra de teatro *Litoral* (1999) de Wadji Mouamad: en ella, la mujer arrastra la carga de enormes listines telefónicos con los nombres de familias enteras que han desaparecido por la guerra, masacradas, y que si no los memorizara nadie los recordaría jamás (y una vez memorizados consigue deshacerse de los listines arrojándolos al fondo de un mar extraordinariamente metafórico en el contexto de la obra). De aquí la importancia que tiene para Kadaré repetir estos nombres: mentarlos ya es un cierto tipo de salvación.⁵⁹³

Y un poco antes, demostrando que la Historia es cíclica, y que de una u otra forma todo queda reparado en la memoria, “*La gaviota*, sometida a prohibición durante años, volvía a ponerse en escena” (276).

10.6- *El gran invierno* y *El concierto*, dos novelas “biológicas”

“Si se intenta dar en cinco o seis palabras una imagen de conjunto del antiguo imperio comunista, no creo que se pueda hacer mejor que relacionándolo con un montón de millones de personas con las muelas picadas”.

Ismaíl Kadaré, *Frías flores de marzo*, p. 145.

“Vinculado al misterio y al crudo clima (...) se halla el poder opresor como tema, el cual adopta múltiples formas en las obras (...), así como se ha vestido de distintos ropajes a lo largo de la historia. Cambia el modo de sometimiento, pero la esencia es la misma, según la visión kadareana. Está determinado por personajes, espacios e imágenes recurrentes (...) pero también por innumerables rumores, prohibiciones, censuras, condenas, maldiciones, crímenes y terror que (...) pueblan las novelas y configuran una peculiar atmósfera, propia de la opresión” (Levy, 2007: 249).

Probablemente, por lo que tienen de recreación de la vida cotidiana bajo el régimen de Hoxha, por el significado de cata o de cala en el seno de la sociedad de la Albania del momento, *El gran invierno* y *El concierto* sean las mejores muestras de cómo puede desarrollarse la vida bajo un régimen opresor y omnipresente, que todo lo controla.

⁵⁹³ Para este aspecto *regenerador* de la literatura convocando y mencionando a las víctimas, véase el Punto 5 de la presente tesis, “Novela y novelistas bajo el *Telón de Acero*”, epígrafe 5.2., “Poetizar después de Auschwitz: Literatura y barbarie”.

Besnik Strüga, uno de los personajes de la novela, al final de *El gran invierno* reflexiona sobre lo que sería el resultado del trabajo de novelista Kadaré, que ha reflejado

“la historia misma, cuyo cuerpo, todavía caliente, sin embalsamar, estaba allí alrededor, carne viva, liberada de conchas, masa vertida generosamente en las calles y las plazas. Estaba allí. Bastaba alargar la mano para tocarla” (1991a: 692).

En este sentido, las dos obras de Kadaré presentan un estudio de la naturaleza, del hábitat, del comportamiento y el devenir de los seres apresados en el ecosistema de Hoxha. Desde allí, se generan dos novelas-río en las cuales sus protagonistas corales discurren contra la corriente narrativa al estilo de salmones que remontaran el curso de los acontecimientos, erizados de inconvenientes y problemas, respondiendo cada individuo de una manera determinada y distinta ante los acontecimientos, lo que los significará entre la masa del conglomerado del pensamiento único y el terror.

Invierno y *Concierto* son dos análisis del comportamiento de unos individuos ubicados en un determinado entorno, al estilo de un tratado científico que confeccionara un *cuaderno de campo* con las respuestas de diferentes especies ante la adversidad. Porque la gran variedad de tipos (el militar, el diplomático, el ministro, el ciudadano, el traductor, el periodista, el escritor, el político, el ama de casa, el funcionario, el fotógrafo... los mandatarios, el propio Líder) hacen de la obra un estudio biológico de la Albania del momento con palabras e imágenes que son como cargas de profundidad contra el sistema.

Sin embargo, abundando en lo que ya he comentado en la “Bio-bibliografía de Ismaíl Kadaré” presentada en esta misma tesis, para Moisés Mori la novela de *El gran invierno* refleja a la dictadura y al dictador de, tal vez, otras maneras:

“En último término Enver Hoxha se presenta en la novela como el hombre que soporta el peso del Estado y defiende la esencia nacional, un trabajador infatigable que se enfrenta en la soledad de su despacho a los grandes problemas, revisa dossiers, consulta informes, pasa sin descanso de un asunto a otro, manda con responsabilidad y acierto. Hoxha resulta así un personaje dramático: un inocente enfrentado a un monstruo, a la barbarie soviética” (2006: 49-50).

No puedo sino discrepar con esta lectura que Mori hace de la figura de Hoxha en el texto de Kadaré: el autor lleva a cabo en esta novela su propia “Gran Estratagema”, que oculta en los dobleces de su escritura para derivar la mirada del lector hacia aspectos más

bastos. Bajo la apariencia de una crítica global al sistema comunista está llevando a cabo una *crítica minimalista doméstica* en la que Hoxha, allí, expuesto en el portaobjetos y bajo la poderosa visión de aumento de la lupa microscópica de su literatura, no aparece como un “inocente”. Es necesario calibrar bien los aumentos necesarios para descubrirlo.

10.6.1-La Capilla Sixtina del comunismo

Suele ser habitual realizar una comparación de *El gran invierno* (1973) con la obra de *Guerra y paz* (Moscú, 1865-1869) de Tolstoi, denominando así la crítica, como una “Guerra y paz a la albanesa”, la obra de Ismaíl Kadaré. Yo, bien poco encuentro de todo esto en la novela, a no ser una coincidencia con la extensión monumental del texto. Sin embargo, el trabajo que realiza Kadaré en esta ocasión se me asemeja mucho más al fondo de ideas y reflexiones transversales que atraviesan la *Vida y destino* de Grossman.⁵⁹⁴

La vida cotidiana durante el comunismo, la vida de la gente en el totalitarismo, muy bien podría ser una forma de definir *El gran invierno*. La novela, un colosal fresco polifónico, algo así como una *Capilla Sixtina literaria de los comunismos*, muestra un momento clave en la historia de Albania: su ruptura, en el año 1961, con la dependencia ideológica, política y económica, que la unía a la Unión Soviética. Los sucesos que ocurren en ese invierno afectan de variadas maneras tanto a personajes ficticios como a reales, y Kadaré va dibujando con su paleta de escritor una sociedad en la que todos tienen cabida: desde un periodista que acude como intérprete a la fatídica reunión en Moscú en donde se cristaliza la ruptura, pasando por líderes históricos al estilo de Enver Hoxha o Jrushchov, hasta barrenderos, violonchelistas, novelistas, críticos literarios, burgueses represaliados, adolescentes, mujeres casaderas, ancianos, ex guerrilleros, cuadros políticos y militares, corresponsales extranjeros... Toda una humanidad que, a modo de colmena, bulle y se ve afectada por esta interpretación de *la vida como problema político* (parafraseando el trabajo del checo Václav Bělohradský).

Se trata de lo que, metaliterariamente, aparece mencionado en la página 412 de *El gran invierno*, una “novela con iso”. El escritor Skënder Bermema encuentra en el *iso* la clave para llevar a cabo su próxima novela:

“El murmullo del pueblo. Era... sólo el eco... lo que le envuelve... que le mantiene vivo... El iso... lo encontré. Su

⁵⁹⁴ Novela que la crítica, algo escasa de imaginación, también ha comparado con la obra de Tolstoi.

iso. Una novela con *iso*. Así la titularía. Parecería algo extraordinario, aunque no tenía nada de extraordinario. Estaba simplemente en la tradición épica popular. Uno inicia el canto, los demás están a su alrededor y, de la misma manera que se sopla el fuego para mantenerlo vivo, llevan el *iso* de la canción” (1991a: 412).

Es exactamente lo que ha nutrido la maniobra narrativa de Kadaré en *El gran invierno*, alimentada de ese rumor popular, de ese *iso* que, en palabras del traductor Ramón Sánchez Lizarralde es

“en las baladas y canciones polifónicas albanesas, murmullo colectivo prolongado, semejante a los coros antiguos, que sirve de base a la melodía” (Sánchez Lizarralde en Kadaré, 1991a: 412, nota a pie).

La novela es murmullo, rumor colectivo que alimenta e incrementa el cauce; la melodía narrativa se enriquece con las historias de la comunidad, algo que entiende Skënder Bermema porque antes, así, lo había comprendido Ismaíl Kadaré: avivar la novela con la gasolina del protagonismo de múltiples voces que acaban fluyendo como una sola voz.

Como ya he mencionado, se ha comentado la imagen –con gran polémica– que de los líderes comunistas proporciona Kadaré en las 699 páginas de esta novela-río: desde mi análisis, en ningún caso me parece que el autor rinda ninguna pleitesía a Enver Hoxha, y ni mucho menos a Jrushchov o a otros políticos, que salen bastante mal parados de la vorágine narrativa a la que son sometidos. La pintura que Kadaré proporciona del sistema y de sus líderes es muy crítica, trufada de referencias duras y acusaciones totalitaristas, más en concreto a cierto tipo de comunismo del momento. Es un texto arriesgado, donde un repertorio de imágenes más o menos soterradas y de comparaciones demuestra la decadencia e inhumanidad del sistema y ataca directamente a sus dirigentes. Así, unos abrigos de los miembros del Politburó albergados en un guardarropa, unas estatuas rodeadas de serpientes en las ruinas de un circo romano, el clima duro e invernal de la ciudad, una apática base de submarinos, el estallido de las estructuras de una presa o el proceso del revelado fotográfico, ofrecen desde una mirada simbólica una clave con la que interpretar el régimen desde un punto de vista desolador, como más adelante demostraré.

Estamos ante un régimen en donde sus dirigentes se afanan en vivir lo que Kadaré denominó en *El monstruo* como la “Gran Estratagema”, y conseguir así que los

ciudadanos atiendan a otro lado, distraigan sus miradas mientras los expolían. Sin embargo, gracias a autores como él, los lectores pueden detener su mirada en los tejemanejes criminales de una política devastadora y, leyendo entre líneas, aterrorizarse con los retratos fantasmales de La Pasionaria, Hoxha, Jrushchov, y toda la pléyade comunista en ebullición. Precisamente, la ruptura de las relaciones de Albania con la URSS le valió a Kadaré como excusa para poder escribir semejante novela y realizar la crítica de una serie de comportamientos y máximas políticas que en otro caso hubieran sido imposibles de atacar. Al dirigirse al “enemigo” de ese momento concreto, el texto no fue mal recibido, aunque señalase las mismas directrices criminales que se sucedían en el propio país. Toda una paradoja que se repetiría después, con la quiebra de las relaciones entre Albania y China, plasmadas en la novela *El concierto*, con similar proceso de oportunismo en la denuncia.

De esta manera, *El gran invierno* es una parte de un monumental y riquísimo mosaico, un *iso* que se complementa con el resto de las novelas políticas que teje su autor: toda una visión devastadora de la pandilla de asesinos y criminales que se hacían llamar políticos al amparo de aquel engranaje sanguinario en donde la polifonía que mezcla los personajes reales y ficticios remarca especialmente así, por contraste, la imagen aterradora de la vida política durante el comunismo, opuesta a la vida cotidiana, si es que se puede denominar “vida cotidiana” como tal.

En otro lugar de esta tesis trataré la presencia de la climatología en esta novela, con una determinante carga simbólica.⁵⁹⁵ Sin embargo, no es, ni mucho menos, el único símbolo cuyo referente es el totalitarismo, la dictadura, el régimen opresivo y el comportamiento de sus dirigentes. *El gran invierno* aparece repleto de referencias a una sociedad que transcurre en una dirección, mientras la clase dirigente se ocupa de tomar las decisiones por ellos, en una puesta en escena mayúscula de la “Gran Estratagema”.

Uno de los aspectos fundamentales sobre los que se cimenta toda mentira política es la manipulación de la imagen, de las fotografías, tenidas como uno de los principales sustentos de la mística de cualquier régimen absoluto. En *El gran invierno* encontramos una interesante reflexión sobre el poder fotográfico: Xani, el viejo fotógrafo revolucionario, analiza unas cuantas placas que repiten obsesivamente al camarada Enver en diferentes actividades y actitudes propagandísticas. Xani, tras toda una vida dedicada a reproducir el rostro de Hoxha, conoce a la perfección cada expresión del Líder, desde

⁵⁹⁵ Punto 11, epígrafe 11.1 y siguientes: “El clima como elemento de resistencia”.

la alegría, la satisfacción, el descontento... cada rasgo de su cara. Incluso, en qué lugares de ese rostro se podía hacer lo que denominaba como “un leve retoque”, para añadir apresuradamente que, por supuesto, eso “estaba prohibido hacerlo en sus fotografías” (1991a: 42-43).

Esta vez, al ir revelando las fotos, algo extraño, distinto, había aparecido en el rostro de Hoxha, un gesto de amargura, o enfado, o decepción:

“No se trataba de uno de esos descontentos ordinarios, provocado por los malos resultados en la producción, o la deformación de las directrices, ni tan siquiera por la violación de las leyes o la perfidia de alguien. Era algo más importante (...) Un ojo normal quizá no notaría nada. Pero, precisamente porque era algo imperceptible, extendido de manera uniforme por cada arruga, por cada línea, debía ser algo muy profundo. Algo entre la reflexión y el pesar, una configuración de soledad, que apenas se apreciaba en el centro de la frente, separaba los ojos como un abismo, descendía a las mejillas, al labio inferior y se petrificaba allí como el plomo. Por su parte, las jóvenes obreras conversaban y reían felices, junto a él, muy cerca, sin darse cuenta de nada” (43-44).

El malestar de Hoxha, imperceptible para casi cualquiera, no pasa desapercibido para el fotógrafo veterano. Las fotos han revelado que hay algo en las sombras, que un espectro siniestro se mueve en la oscuridad, mientras las jóvenes obreras que comparten el acto festivo, ajenas a la “Gran Estratagema”, dirigen sus sonrisas en dirección a la alegría del socialismo sin percatarse de que, como concluye Xani: “a Enver Hoxha le preocupa algo grave”. El Líder sabe lo que va a suceder en la Conferencia de Moscú, la traumática ruptura, está maquinando el desastre de espaldas a la realidad del país, al que embelesa con apariciones triunfales en público, en festivales, fiestas, conmemoraciones. Pero la realidad se eleva como una pirámide monolítica, el problema es que ojos expertos como el de Xani escasean, deslumbrado el grueso de la masa en prestar atención a la estratagema distractora. Kadaré es concluyente en esta reflexión: hay que saber mirar de forma diferente la realidad oficial, para descubrir sus grietas y sus malestares.

10.6.2-El Paraíso bajo la amenaza de “la bomba de cobalto”

Entonces, en *El gran invierno*, aparece el cáncer, la enfermedad, y una máquina que puede curarlo, o paliarlo, *la bomba de cobalto*, que encierra mucho más de lo que

aparentemente significa. El padre de Besnik Struga ha enfermado de cáncer y será tratado con un novísimo aparato de rayos, el denominado como “aparato de cobalto”. El médico encargado del tratamiento empieza a rememorar algunos aspectos de la llegada y las perspectivas que ofrecerá la maquinaria, y Kadaré desliza en ese discurso diferentes planos. En primer lugar, la llegada de *la bomba de cobalto* recuerda a la historia del Caballo de Troya, ejemplificación mayúscula, como ya he demostrado anteriormente, de lo que Kadaré denomina la “Gran Estratagema” y uno de los motivos típicos en la novelística de Kadaré, definitorios para él:

“Recordó la mañana en que llegó el aparato (...) Fue por la noche y por la mañana todavía nadie sabía nada de él. Eran varios cajones de madera, grandes, de apariencia normal, dejados en un rincón del interminable patio del hospital. Los cajones se habían mojado durante la noche, por la lluvia. Luego, poco a poco, hacia el mediodía, primero los médicos, luego los enfermeros, sanitarios y por último los pacientes, se enteraron de que había llegado el aparato. Allí estaba, embalado en cajones de madera y envuelto cuidadosamente en un aislante especial, a pesar de que todos sabían que emitía rayos continuamente. Aquél día y los siguientes el rincón del patio empezó a ser abandonado. Nadie pasaba por allí. Sobre los cajones empezaron a caer las hojas amarillas de los árboles del jardín. Mientras tanto, los especialistas se apresuraban a equipar las salas revestidas de plomo, el alojamiento donde se metería y del que ya no saldría el esperado y peligroso huésped.

Allí estaba, todavía embalado en las cajas, pensó el médico, nadie conocía su aspecto, y sin embargo, desde entonces, entró a formar parte de la vida. Esperanzas, ideas, dudas, lucubraciones extrañas, habían empezado a extenderse hacia él” (88-89).

Estos dos párrafos que he citado reúnen una serie de elementos que se entrecruzan, que se sobreescriben para conformar un complejo tapiz de referencias, en consonancia con el complejo discurso que se desarrolla en toda la novela. En primer lugar encontramos una evocación simbólica que recuerda al Caballo de Troya: el aparato arriba en cajas de madera, unos cajones que recuerdan al caballo de madera y que son introducidos en el interior del hospital como hicieron los troyanos con el ingenio, y en su vientre, entonces, estaban los griegos, como ahora se encuentra el aparato radioactivo, que reposa en un rincón medio abandonado: es un peligro latente. De hecho, se sabe de su potencial, y por ello los médicos se apresuran para proteger las salas de los rayos.

Junto al Caballo de Troya, a la amenaza totalitaria del engaño prototípico, Kadaré acaba de filtrar en este párrafo otro elemento característico de la era Hoxha: el pavor al enemigo externo, indefinido. Desde cualquier lugar se proyecta una amenaza sobre Albania. De esa manera, incluso el cáncer adopta un significado *decadente* y *occidental*, se trata, pues, de una enfermedad extranjera.

Un poco antes, en la sala de espera, Besnik Struga había estado ojeando el tabloide: junto a fotografías e informaciones victoriosas y optimistas acerca del exitoso desempeño del cuadro médico, aparecían unas noticias sobre el cáncer, dotadas con un sesgo distante, como si aquel asunto no fuera problema de los albaneses, como si la enfermedad fuera producto de la corrupción capitalista y no tuviera lugar en el paraíso socialista... aunque tampoco se podían obviar los casos declarados en Albania, pero sí que se podían tratar, informativamente hablando, desde una perspectiva que hiciera pensar en que el cáncer era uno más de los males de occidente, ese enemigo externo y de clase que ahora pretendía infiltrarse en Albania inoculando su veneno en forma de enfermedad:

“Besnik se detuvo ante el periódico mural. *El cáncer en el mundo. Seis millones de enfermos de cáncer al año, ¡Bonita noticia para la gente! Otra curiosidad: Nuestro pueblo ha llamado ‘cáncer negro’ a esta enfermedad.* Besnik encendió un cigarrillo con nerviosismo. También podemos vivir sin estos acontecimientos culturales, pensó. Al fin de cuentas, es su problema. Que escriban tantas curiosidades como quieran” (88).

Lo que Besnik ignoraba en esos momentos era el diagnóstico sobre la enfermedad de su padre: “cáncer”, una enfermedad de la que acababa de leer con distancia, como escuchaba las advertencias sobre ese “enemigo externo” ante el cual se debía permanecer siempre alerta pero del que se sentía alejado, incluso avisado hasta de una forma un poco exagerada, como si se tratase de algo ficticio. De la misma manera ha comentado antes las circunstancias del cáncer, de que se trata de un “acontecimiento cultural” y que “no es su problema”, al fin y a la postre, esa enfermedad que los albaneses han denominado a su manera, como denominan a las amenazas y disparates que suceden en Occidente, se trata de una “curiosidad”, más que de un peligro real.

Aquí se esconde toda una forma de pensar coherente con el ideario del paraíso soviético o comunista, en donde la *felicidad obligatoria*⁵⁹⁶ no dejaba lugar a las penurias ni a las enfermedades, en una palabra, a las desgracias que azotaban a Occidente como castigo a sus *desviaciones* y que resultaban impensables en territorio comunista, como por ejemplo, el prototipo del criminal capitalista, el asesino en serie o *serial killer*. Durante años, la posición oficial de los gobiernos totalitarios de corte estalinista era la de que este tipo de asesinos, este tipo de crímenes, no existían en el *paraíso socialista*, que el asesino en serie era un producto de la corrupción capitalista, santo y seña del sistema norteamericano. Esta negación oficial de los acontecimientos llevó a no concentrar recursos ni emplear todas sus fuerzas a la policía soviética en uno de sus casos más terribles, el de Andréi Chikatilo.⁵⁹⁷ Como asegura el autor checo Ivan Klíma, el comportamiento de este tipo de perturbados negados por el sistema socialista son el resultado de “un mundo que creyó en el paraíso terrenal así como en las revoluciones que iban a conducirla hasta él” (2007: 170).

En efecto, en una de las novelas del autor checo, *Amor y basura*, el tema del Paraíso es un asunto recurrente: mediante el Paraíso construye una crítica al llamado *paraíso socialista* que presuntamente lograban establecer los gobiernos totalitarios de izquierdas porque, en cuanto puede, Klíma confiesa que un Paraíso debería presentarse libre de falsos profetas:

“Aquel que cree haber hallado lo realmente eterno, que transmite a los demás la esencia divina diciéndoles que ha descubierto la fe que más se adecua a ellos, que ha comprendido por fin el misterio de la vida, es un necio o un loco, y casi siempre es peligroso” (22).

El mesianismo, el iluminado, el culto a la personalidad estalinista, queda aquí abiertamente criticado.

La enfermedad del cáncer es una intromisión en el sistema de seguridad mesiánica creado por Hoxha, un intruso en el paradisiaco hábitat de izquierdas, al estilo de un Caballo de Troya, y el conseguir una cura es albergar al enemigo en casa. Ese enemigo

⁵⁹⁶ Utilizo, aquí, el término que da título a una de las novelas de Norman Manea, con las que busca identificar en toda la magnitud de su desgracia el régimen de Ceaușescu.

⁵⁹⁷ Fue el peor asesino en serie de la URSS, conocido también como *el carnicero de Rostov*, sádico y caníbal, que actuó impunemente durante más de doce años. Confesó cincuenta y tres asesinatos. Para consultar detalles sobre la ficha de la película basada en su caso, *Citizen X*, véase “Bibliografía general y de referencia”.

puede adoptar diferentes formas, incluso mutar de unas a otras, confiriéndole una ferocidad y una peligrosidad aún mucho mayor. Si en la novela corta *Días de juerga* el peligro de la filtración de las *actitudes decadentes* se manifestaba en el gesto de un fumar compulsivo de sus protagonistas o en el profundo sentimiento de aburrimiento occidental que llenaba las jornadas y las horas de abulia, *el aparato de cobalto* en *El gran invierno* demuestra hasta qué punto el mal de Occidente se ha filtrado en las capas freáticas de la sociedad perfecta *hoxhiana*. Con la máquina, finalmente, se han visto obligados a aceptar que aquél mal extranjero, “el mal negro”, ha contagiado a parte de su población, y necesitan utilizar una aparato, que ni siquiera se sabe de dónde ha venido, para paliarlo. *Necesitar* esa maquinaria implica *reconocer* la enfermedad. *Reconocer* la enfermedad significa *admitir* que hay un mal que proviene de Occidente, que ha calado en los albaneses. Y el régimen de Hoxha, como en general cualquier régimen de corte estalinista, es un régimen poco proclive a *admitir* nada porque eso es un sinónimo de claudicación y debilidad.

Fascinante por todos esos motivos, escondido entre los párrafos y las líneas de la narración, inmerso en la marea de *El gran invierno*, la máquina de rayos es un ataque a la perfección del Estado de *felicidad obligatoria*. Como tal, la máquina incluso presenta algunas fases en su existencia y funcionamiento que pueden recordar al proceso de un virus, en una *paradoja kadariana* que ubica en iguales planos al mal y al remedio. El artefacto llega en un *estado de pupación*, albergado en el interior de unas cajas, en donde tras un periodo de incubación –tal que un virus–, acaba eclosionando y mutando de su aspecto fragmentario a su aspecto final de *bomba de cobalto*.

Imposible resulta abstraerse a la fascinación de semejante proceso, hasta el punto de que el médico encargado del asunto está decidido a escribir una novela sobre el artilugio. El guiño metaliterario ha convertido al médico en autor, en autor que escribirá sobre algo que resulta incómodo:

“El médico se llevó la mano a la frente. Estaba decidido a escribir la novela, aunque no había contado nada a nadie. Y tampoco se lo contaría. Sus colegas podrían tomarlo a broma y su mujer seguramente se enfadaría” (Kadaré, 1991a: 89)

El médico se ha transmutado en Ismaíl Kadaré, un escritor que aborda novelas sobre asuntos incómodos, sobre temas que se alejan del *héroe positivo socialista* y que no resultan apropiados, como el caso de glosar la historia de una máquina de rayos

introducida en el país para curar una *enfermedad decadente*. Y el guiño, la similitud con Kadaré, se completa en el título con el cual el médico tiene pensado bautizar a su obra, un título que califica como *sencillo*: “Crónica del aparato de cobalto”, que resuena como aquella *Crónica de la ciudad de piedra* cuyo autor es el propio Ismaíl Kadaré.

Siguiendo con la complejidad del juego de espejos entre el médico-escritor y el autor, el doctor manifiesta las posibles complicaciones de la narración:

“Toda la dificultad estribaba en la descripción de los tipos. Le era fácil describir órganos enfermos, pero le parecía imposible hablar de la expresión de unos ojos o del movimiento de unos dedos. En cuanto a la idea principal, creía tenerla formada más o menos bien: nuestro hombre nuevo ante una difícil prueba” (89).

Kadaré prosigue destilando ideas hasta las profundidades de esta pequeña historia, repletas de significados. A todo lo anteriormente *simbolizado*, se le añade ahora una reflexión acerca de la escritura al dictado, de lo vacío de las maneras socialistas y la forma de burlarlas, una circunstancia en la cual se encontraba inmerso de pleno. Los autores, aherrojados por la doctrina literaria del Estado, se limitaban a escribir en ese estéril *lenguaje de madera*, carente de todo latido literario. Los paniaguados de la Unión de Escritores que bailaban al ritmo marcado por el Partido no tenían dificultades en reflejar actitudes que debían ser denunciadas en contraposición al *héroe positivo*, señalando esos “órganos enfermos” que resultaban aplastados por los protagonistas colectivos *estajanovistas* o por los servidores de la línea del Partido Comunista. Sin embargo, esas novelas adolecían de un verdadero trabajo literario, de un estudio de caracteres, de los recursos que permiten a un autor reflejar los sentimientos y el pulso interior de sus personajes. El médico sabe que los intentos de hablar de esos asuntos y de “la bomba de cobalto” se alejan del dictado oficial, pero cree poder burlar la *línea dura política* presentando al “hombre nuevo del socialismo” inmerso en la novedosa lucha que representa la enfermedad y la propia máquina, toda una *lucha por la vida positiva* que, realmente, significa todo lo contrario, como se desprende de los dos párrafos que cierran la historia de la máquina y que, como si se arrancara una costra que permitiera contemplar debajo una piel renovada, *hablan* de una historia cuando están glosando otra completamente distinta. Es la manera de burlar la censura, quizás tal y como pretendía conseguir el médico.

En efecto, el *hombre nuevo* se encuentra ante un nuevo desafío:

“Pasado mañana se tumbará el primer hombre en la camilla plástica, junto al aparato. La esfera de plomo, con un peso de nueve toneladas, penderá sobre él, lista para bombardear con rayos. En el centro de la esfera envuelta en la gran masa plúmbea, estaba la partícula de cobalto. La esfera gris tenía algo de bomba atómica. Sólo que debajo de ella no estaría Hiroshima, sino un hombre solo. Todos saldrán de la sala de aislamiento y el enfermo quedará solo, frente a frente con el aparato. Se sentirá un ruido, dentro de la esfera se moverá algo, las gruesas hojas de plomo se desplazarán despacio como cientos de puertas y desde el centro de la esfera se trasladará lentamente, en dirección a la superficie, la partícula radioactiva. Aparecerá en el umbral, emitirá los rayos y luego, cuando termine el periodo de radicación, retrocederá a las profundidades del nido plomizo y las innumerables puertas se irán cerrando tras ella.

Muchas veces hará ese mismo camino la partícula de cobalto. Los primeros años, su radioactividad será potente, como la fogosa respiración de una bestia joven impaciente por salir de la jaula. Pero después, con el paso del tiempo, su respiración se debilitará. Como cualquier cosa en el mundo, envejecerá. El aparato vivirá mucho tiempo, sólo morirá la partícula radioactiva, su alma. Y cuando muera el alma, el aparato será desmontado y embalado de nuevo en grandes cajones. El prefacio de *Crónica del aparato de cobalto* describirá la llegada de los cajones, el epílogo, su partida. Las cajas con el cadáver del aparato marcharán lejos, al país que lo ha producido, para colocar dentro de la esfera gris una nueva alma. Entonces todo se repetirá” (89-90).

¿Cuál es el objeto de estos dos párrafos? ¿A qué motivo obedece esta descripción científica de “la bomba de cobalto”? ¿Para qué terminar la pequeña historia de la máquina de rayos con esta descripción aparentemente árida de una esfera de plomo y la irradiación a uno de los pacientes? ¿Qué persigue un narrador que se nos confunde hasta no saber si estamos asistiendo a la voz omnisciente, a los pensamientos del médico, o leyendo un párrafo de la novela que el propio médico ha escrito, o tal vez estamos anticipándonos a lo que piensa escribir? En un momento determinado, al término del segundo párrafo, parece que asistimos al esquema mental narrativo del médico, que se plantea el tipo de información sobre la máquina de rayos que ubicará en el prefacio de su obra, y que otros datos consignará en el epílogo. Pero, ¿a qué viene toda esta digresión sanitaria?

La respuesta está, como casi siempre en la novelística de Kadaré, en los símbolos ocultos. En la otra o en las otras significaciones. Exactamente es a esto a lo que me refiero

cuando disiento con aquellos críticos que señalan *El gran invierno* (y algunas otras obras de Kadaré) como textos no ya poco arriesgados o tibios con la realidad de la Albania del momento, sino que incluso glosan y glorifican a Hoxha y obedecen y responden a la línea marcada por el Partido. La *realidad literaria* que muestran los dos párrafos que he transcrito no puede encontrarse más alejada de esas acusaciones. La profundidad de los asuntos tratados en estos dos párrafos me obliga a una enumeración más analítica:

a)-La deshumanización del paraíso cientificista o un mundo sin almas y la soledad del “hombre nuevo”:

Los párrafos señalan un gran sentimiento de soledad. El paciente, colocado bajo la máquina, se encuentra indefenso, en la inmensidad de la sala y de su enfermedad. Es la relación del “hombre nuevo” con las máquinas, en el seno de una sociedad que ha declarado que Dios no existe, que lo fía todo al cientificismo.

El régimen comunista, fuera donde fuera, se tratase del país que se tratase, imponía el dogma desde la cuna, consiguiendo cierta forma de deshumanización, tal y como asegura Ivan Klíma en su obra *Amor y basura*, que tomaré como ejemplo para establecer algunos significados paralelos entre unas y otras críticas de los totalitarismos:

“Desde pequeños, les han inculcado que el odio y la lucha mueven el mundo. ¡Que no hay nada por encima del hombre! (...) Les han impuesto unos valores perversos” (2007: 140-141),

y esa perversión conduce al abismo, en donde cualquier avance positivo, en manos y controlado por el Estado, se revuelve contra el individuo, contra el hombre, que lejos de aprovecharse del progreso, lo padece. Prosigue Klíma reflexionando sobre el comunismo checo y la relación de esta ideología con el avance científico:

“esos fantásticos motores que había ingeniado (...) elevaban al hombre a las alturas, sí (...) más bien existía el riesgo de que contribuyesen a convertirlo en cenizas antes de hora” (144);

es todo un alegato contra el progreso y el cientificismo socialista, más en concreto, de corte estalinista⁵⁹⁸ que acabará conduciendo al Apocalipsis⁵⁹⁹. Apocalipsis y Paraíso aparecen en Ivan Klíma siempre de la mano, son *leitmotifs* que se complementan uno a otro, dado que el Estado total afirma ser un Paraíso para los hombres pero se convierte en su Apocalipsis:

“le apenaba que el socialismo no hubiese dado a la gente la libertad y que la tecnología no sólo no descargara a la humanidad, sino que amenazara con la destrucción” (202).

Las continuas referencias al alma en la obra del checo Klíma, en relación a la pérdida o extravío de la misma por culpa de un régimen alienante, también representan una crítica a las ansias de control del aparato estatal, tanto del individuo como de su espiritualidad, y la represión del pensamiento, esa misma represión del pensamiento que llevará, en Kadaré, a crear un *Palacio de los sueños*:

“El alma no es material y no hay fuerza en el mundo que consiga encadenarla y aprisionarla si desea huir, levantar el vuelo o estar cerca de una persona” (Klíma, 2007: 52).

La soledad del “hombre nuevo” que se enfrenta, indefenso, a toda la potencia de la máquina, de la maquinaria estatal que representa aquí “la bomba de cobalto”, es desoladora. El utilitarismo con el cual el individuo es manipulado por el sistema es aberrante: el individuo es útil en tanto que el enfermo es necesario para que la máquina despliegue todo su poder asociado de su funcionamiento, pero los resultados, la curación, abandonado ese hombre por todos, poco importa.

b)-El rodillo totalitario y la inoculación de la doctrina:

Asimilada la máquina y su potencia al Partido y a su ideología, que ha sido inoculada en la población, “la bomba de cobalto” se muestra como un ingenio todopoderoso ante el cual la resistencia de un solo individuo nada puede hacer. La máquina es el Estado totalitario, que irradia la idea comunista política que debe penetrar

⁵⁹⁸ Como ese espíritu científico que aterroriza a los investigadores de *Vida y destino*, de Grossman, espantados ante las intervenciones de Stalin en sus descubrimientos.

⁵⁹⁹ El autor se dedica a comentar cómo se producirá semejante Apocalipsis, con todo lujo de detalles, en las pp. 162-163 de *Amor y basura*.

con profundidad en los individuos. La irradiación es una forma de adoctrinamiento. El hombre es expuesto desde la camilla a los rayos, atravesado por la potencia de un pensamiento único que cala los huesos, incide en las mismas células, alterando las conciencias y lo más profundo e íntimo de la individualidad.

La ideología es inoculada en el hombre enfermo de ideas occidentales, “desviado” de los discursos oficiales, sobre el cual la radiación ejerce un efecto renovador ante el que no puede resistirse. En ese sentido, la máquina de cobalto recuerda a la rastra de Kafka,⁶⁰⁰ ese ingenio erizado de agujas para administrar los castigos y que aparece *En la colonia penitenciaria* (Leipzig, 1919). Todo el poderío de un Estado absoluto se refleja en la potencia de una máquina, en ambos casos la máquina deshumanizada que manifiesta la insensibilidad del sistema, un sistema cuyo *maquinismo* se ha olvidado de que lo conforman seres humanos. En ambos casos, el condenado, o el enfermo si se prefiere, es un *chivo expiatorio* ofrecido en sacrificio, expuesto a los rayos en la camilla plástica o a las agujas de la rastra sobre un potro rudimentario.

Tomando como una referencia cruzada la novela ya mencionada de Ivan Klíma, *Amor y basura*, el checo establece la reflexión conformada por el binomio Kafka-*chivo expiatorio* en relación al Estado genocida de Pol Pot, a la Camboya de los *Jemeres Rojos* y al *crimen de Estado*, al salvajismo extremo en el que puede desembocar un sistema absoluto en donde las vidas humanas dejan de tener importancia. El número de asesinados en el genocidio por Pol Pot conduce a Ivan Klíma a una escalofriante reflexión (2007: 121): a nadie le importan dos cadáveres más o menos en un mundo en el que hay cinco mil millones de personas y en el que la muerte se ha convertido en algo cotidiano. El individuo está indefenso ante el sistema, como los camboyanos ante las directrices del Partido y los caprichos de su Líder. El individuo resulta, para el Estado, un *chivo expiatorio*, asunto al que Klíma recurre varias veces en la obra, ya sea por su condición de judío (colectivo que ha ejercido las veces de *chivo expiatorio* históricamente hablando) o por la de escritor represaliado. Él, desde su perspectiva de interno en el campo de

⁶⁰⁰ Aunque la edición de referencia que he elegido de *En la colonia penitenciaria*, en la traducción de José Rafael Fernández Arias para los *Cuentos completos* en Valdemar (pp. 225-265), opta por denominar a la máquina de agujas como “rastrillo”, concretamente a una de sus partes, yo prefiero otras traducciones que abundan en denominarla como “la rastra”; a mi entender el término se asemeja más con la idea que Kafka quiere mostrar, como un mecanismo similar a unos aperos de labranza, con todo lo que de primitivo y aterrador posee la imagen. Como “rastra” aparece denominada en las traducciones de Juan José del Solar para la editorial Debolsillo y para las *Obras Completas* en Aguilar, mientras que la acepción “rastrillo” únicamente la encuentro en la edición mencionada de Valdemar. Véase “Bibliografía general y de referencia”.

Terezín⁶⁰¹, ha podido experimentar lo que significa ser el *chivo expiatorio* de un gobierno, de un sistema, de la sociedad, “consternado por el grado de crueldad o sadismo que escondía la naturaleza humana” (128). Y formula una reflexión sobre la costumbre de *eliminar* a los individuos molestos:

“las personas no son cosas que pueden quitarse de en medio así como así cuando nos parece que han dejado de sernos útiles” (150).

Sin embargo, el sistema perverso y pervertido, la *banalidad del mal* y el *Kitsch*, concluyen pasmosamente que esta es una práctica legal hasta el punto de que el Estado no pierde ocasión para aterrar al individuo. Como afirma Kadaré en su novela *El Nicho de la vergüenza*, la exposición pública de las cabezas cortadas de los ajusticiados buscaba que

“de este modo, se había calculado que hasta el transeúnte más privado de fantasía, al menos durante un instante, diera en imaginar su propia cabeza colocada allí” (2001e: 14).

En ese sentido, como *chivo expiatorio*, Kafka no puede ser sino un ejemplo para Ivan Klíma, como también lo es para Norman Manea o para Ismaíl Kadaré:

“fue un cordero que se designó a sí mismo como ofrenda. No parece que su entorno anhelara su sacrificio tanto como lo anhelaba el mismo. Una y otra vez describe estados que experimenta la víctima de un sacrificio” (Klíma, 2007: 170).

Klíma encuentra en la *predisposición sacrificial* de los enfermos mentales que su mujer –médico psiquiatra– trata, a una legión de *Kafkas*, de *chivos expiatorios* creados por el sistema, con la aquiescencia de ellos mismos (157-158). Ese es el resultado de “un mundo que creyó en el paraíso terrenal así como en las revoluciones que iban a conducirlo hasta él” (170).

⁶⁰¹ A cincuenta y cuatro kilómetros de Praga, Theresienstadt era el nombre que recibía el campo en alemán. La ciudad fortificada se convirtió en una especie de gueto para los judíos checos el 24 de noviembre de 1941. Era una especie de campo *modelo* con el que, a mediados de 1944, los nazis engañaron a la Cruz Roja mostrando “un trato más humano” con los judíos. En los documentales aparecían los presos practicando la jardinería o yendo al cine. Uno de estos documentales será el eje fundamental de una parte de la trama de *Austerlitz*, de Sebald. Pero en realidad, de 140.000 judíos enviados al campo, 33.000 murieron y 88.000 fueron deportados (fundamentalmente a Auschwitz) y asesinados. En este lugar, la administración nazi buscó agrupar al mayor número posible de artistas e intelectuales judíos.

Finalmente, y volviendo a la similitud que se encuentra entre “la bomba de cobalto” kadariana y “la rastra” kafkiana, el mecanismo de ambas entabla cierto paralelismo. Una vez “presentado” el individuo-*chivo expiatorio* sobre la camilla, el engranaje inicia su funcionamiento, en ambos casos aterrador. “La bomba de cobalto” ubica una esfera de nueve toneladas justo encima del individuo, mientras “la rastra” inicia un estruendo de ruedas dentadas y engranajes en rotación. En el relato de Kafka el condenado debería ser atravesado, finalmente, por las agujas, mientras en Kadaré el individuo es atravesado por los rayos. En cualquier caso, el Estado ha ejercido su derecho: atravesar al hombre hasta volverlo transparente, maleable, irradiado o agujereado, tal da lo mismo; todo él alanceado ha entregado su interior: expuesto al poder superior del Estado ha perdido la voluntad como hombre.

c)-El búnker del Politburó, el inmovilismo del Partido, el falso poder del mensaje comunista, el desgaste del Líder y lo perecedero de un sistema ficcionalmente eterno:

Más allá de este paralelismo con Kafka en las coincidencias del aparato represor estatal o del individuo como *chivo expiatorio*, en el texto sobre “la bomba de cobalto” se halla una reflexión acerca del Politburó, del núcleo de poder del Partido y de su inmovilismo, que lejos de humanizarse con el paso del tiempo se hace, cada vez más, violento, inhumano y paranoico.

El Partido aparece en “*el umbral*”, debemos estar muy atentos a esta palabra para denominar el lugar desde donde el Estado emite sus consignas ideológicas, en esa frontera de una sola dirección, en ese “umbral” que le permite invadir la intimidad del individuo, pero que no experimenta retroalimentación alguna porque el individuo no podrá penetrar en la intimidad de los órganos dirigentes de la misma manera en que estos lo han “penetrado” a él, ya que el Estado, o el Partido:

“aparecerá en el umbral, emitirá los rayos y luego, cuando termine el periodo de radicación, retrocederá a las profundidades del nido plomizo y las innumerables puertas se irán cerrando tras ella” (Kadaré, 1991a: 89-90).

Sin embargo, aunque bajo este blindaje pueda parecer inviolable, indestructible, el propio Estado languidecerá tarde o temprano, agotado en su particular mensaje estéril y sin futuro. Las consignas, lanzadas masivamente, acabarán por terminar agotadas de

significado y, el Estado, desposeído de su poder, quedará como una cáscara vacía en la que habitan los miembros del Politburó, lejanos ya los años de la revolución y la viveza de las proclamas y de una lucha “como la fogosa respiración de una bestia joven impaciente por salir de su jaula”, tal y como actúa la irradiación de cobalto:

“Pero después, con el paso del tiempo, su respiración se debilitará. Como cualquier cosa en el mundo, envejecerá. El aparato vivirá mucho tiempo, sólo morirá la partícula radioactiva, su alma” (90).

La idea de eternidad del Estado, del Partido y del mensaje, es meramente ilusoria. Sometido a desgaste, descrédito, agotado en sí mismo por su crueldad, el mensaje se ha desprestigiado y perdido, y los encargados de mantenerlo vivo carecen de espíritu. La ideología está preparada para ser desmantelada: “Y cuando muera el alma, el aparato será desmontado y embalado de nuevo en grandes cajones”, afirma Kadaré, en una lúcida predicción de los acontecimientos que posteriormente llevarían al resquebrajamiento del comunismo y al final de los Estados de la Europa del Este.

d)-Las rupturas con las ideologías y las potencias políticas y la circularidad de la idea totalitaria:

En los párrafos se contiene, además, una reflexión acerca de las rupturas de Albania con otras naciones de ideología afín; primero los yugoslavos, después la Unión Soviética, incluso más adelante la China de Mao:

“Las cajas con el cadáver del aparato marcharán lejos, al país que lo ha producido, para colocar dentro de la esfera gris una nueva alma. Entonces todo se repetirá” (90).

En efecto, como un ataúd que contiene el cadáver de una bestia agotada, exhausta, las relaciones que Albania ha establecido con otros países han ido caducando. Los colaboradores yugoslavos, o soviéticos, en el futuro serán los chinos, con toda su ingeniería, ayuda técnica y planes económicos, retornan a sus países. Sin embargo, la Albania de Hoxha que rechaza estas relaciones políticas, económicas y diplomáticas porque traicionan el espíritu estalinista, alienta en su aislamiento y en la “ciudadela asediada” en la que se ha convertido el país, una nueva chispa, una nueva alma, que logra que permanezca y se perpetúe la idea del régimen totalitario. Y cuando esa idea se

consume, otra ruptura, otra crisis, otra conspiración, una nueva “Gran Estratagema” se desencadenará y “entonces todo se repetirá”.

e)-La reflexión metaliteraria:

Por último, en unos párrafos de tan gran profundidad, restaba la reflexión metaliteraria que lleva a cabo Kadaré al compararse con el médico que pretende escribir una historia de todo ello, de lo que realmente significa “la bomba de cobalto”, diciendo las cosas pero sin decirlas, alumbrando las peripecias de ese hombre nuevo enfrentado al desafío... El médico/escritor que olisquea la verdadera trascendencia de lo que se esconde tras la máquina de rayos se ve obligado a pensar en un prólogo y epílogo para su obra: “El prefacio de Crónica del aparato de cobalto describiría la llegada de los cajones, el epílogo, su partida”... reproduciendo un esquema de “alborada” y “ocaso” literario que la narración que Kadaré alberga en muchas de sus obras, a modo de paréntesis que encierra el núcleo de la narración.

La identificación entre médico y escritor ha sido completada, incluso en aquella acepción más “realista o naturalista”, esa en la que el autor disecciona la naturaleza humana y social para señalar sus males, contrapuesta al *realismo socialista* que prostituye ese análisis de la sociedad con una imagen baldía, repleta de héroes positivos y palabras vanas.

Tal es, pues, la profundidad de significados de la historia de “la bomba de cobalto”, un recurso, el de enraizar cada fase de las narraciones con ramificaciones y simbologías de múltiples referentes, que hace que el lector que afronta *El gran invierno* necesite de una *fresadora textual*, de una “rastra” para ahondar en toda la riqueza *sugerida, intuita, evocada u ocultada* por Ismaíl Kadaré bajo las toneladas de las palabras.

Y puede servir de *coda* a esta *bomba de cobalto* lo que sucederá con otro cáncer, el que aparece sorpresivamente en la novela *Réquiem por Linda B.*, escrita por Kadaré más de treinta años después de *El gran invierno*. Allí, Linda B., una muchacha deportada a provincias por pertenecer a una familia *desclasada* y que tiene prohibido pisar Tirana, se somete a una mamografía con la *esperanza* de haber desarrollado un cáncer. De ser así, sólo podrá recibir tratamiento en la capital, por lo que habrá quebrantado la prohibición de alejamiento y conseguido acceder a lo que más desea, Tirana, aún a costa del enorme riesgo de su salud: “Al precio de la muerte, la muchacha había pretendido comprar unos días, unas horas de normalidad” (2012b: 164). La paradoja, tan enorme como cruel, se completa con la siguiente lectura:

“Cuanto más fuerte sea la dictadura del proletariado mayor será la libertad. La consigna se encontraba escrita por doquier (...) Y si esa consigna no les sorprendía, ¿por qué habrían de desorbitar lo ojos al leer otras palabras semejantes, casi gemelas: ¡cuánto más cerca esté el cáncer, más cerca estará la felicidad!?”.

Pero Linda B., no estaba *de suerte*, el cáncer no se manifestó. Hasta ese punto había llegado el régimen, un régimen de muerte donde una muchacha joven aspiraba a la *felicidad obligatoria* desarrollando un cáncer y, paradoja de paradojas, desolada ante los resultados médicos, quizás podría hasta “poner fin a su vida porque el cáncer no se había manifestado” (163) o “no tengo cáncer; por lo tanto, no quiero seguir viviendo” (165).

“Pavoroso, se dijo”, desalentado, el protagonista de Réquiem por Linda B.

Más adelante, en *El concierto*, el médico de la bomba de cobalto volverá a aparecer en la narración, con una buena parte de su *Crónica de cobalto* (1991a: 420) ya redactada. Entonces, lo asaltaran las dudas de si está cumpliendo con las apariencias del *realismo socialista*, dado que la novela:

“le parecía demasiado sombría. Además, estaba saturada de cifras, fórmulas, fechas, nombres, registro de frases de enfermos antes, durante y después de las sesiones de rayos, frases de sus parientes, preguntas alarmantes por teléfono, averías continuas del aparato, resultados de tratamientos, muerte. Esto último es lo que más preocupaba al médico. Se preguntaba si en una obra podían morir el sesenta y cinco por ciento de los personajes. Lo que estás haciendo es una obra decadente, le había dicho su esposa” (421).

Entonces, ante sus dudas, recuerda que en el piso de arriba vive un crítico literario, C.V., que como “hombre de vasta cultura (...) no interpretaría mal que él, como diletante en literatura, hubiera escrito una novela con errores ideológicos” (422). Y el crítico C.V, de quién también hablo en otro lugar de la presente tesis, está permanentemente a la caza y captura de escritores que hayan cometido, precisamente, eso, los “errores ideológicos”... aunque la historia se queda en suspenso, y nada más se aclara, el lector ya puede imaginar el destino del médico y de su *Crónica de cobalto* tras caer en semejantes manos.

En *El ocaso de los dioses de la estepa*, Kadaré asiste en Moscú a una asamblea con motivo de la condena de Boris Pasternak, circunstancia que aprovecha para retratar a

este tipo de escritores del *realismo socialista*, de la casta del mencionado crítico C.V. En la asamblea,

“casi todas las primeras filas estaban ocupadas por escritores mediocres. Tal como los había visto siempre, en las primeras filas, apretados hombro con hombro, siempre omnipresentes y orgullosamente intocables. Ellos habían sido los primeros en abandonar a Stalin por Jruchov y mañana, con idéntica facilidad, podían abandonar a Jruchov por cualquier otro secretario (...) Algunos llevaban cuarenta años publicando trilogías; cinco, según recordaba, habían incluido la palabra “tierra” en los títulos de todas sus novelas” (1991b: 142).

Como corolario a este comportamiento de los escritores, un ejemplo del funcionamiento desquiciado de la Unión de Escritores, que permitía situaciones tan demoledoras como esta:

“La semana se cerró con la muerte de la ilustre cuentista Akulina. A pesar de ser analfabeta había sido admitida tiempo atrás como miembro de la Unión de Escritores Soviéticos” (153).

10.6.3-*La vida microscópica*

Si en la novela del realismo o del naturalismo finisecular el narrador aplica una *visión de lupa*, como si acercara unas grandes lentes sobre los personajes y el ambiente que quiere reflejar, mostrando una imagen de la vida semejante a la contemplada por un microscopio, los regímenes totalitarios alcanzaron el paroxismo en el método de contemplar, investigar y clasificar a sus conciudadanos. Los protagonistas de *El gran invierno* y *El concierto* desarrollan sus vidas, se desempeñan en el empeño de vivir, bajo la observación tenaz del ojo del régimen. Esta realidad de todo un país sometido a vigilancia⁶⁰², como reflejó la película *La vida de los otros*⁶⁰³, se reproduce al estilo de un fractal en las dos novelas de Kadaré; el autor aplica el microscopio para mostrar, multiplicado el aumento, la vida cotidiana de las personas bajo el *hoxhismo*.

⁶⁰² Desclasificados los archivos de la RDA, se concluyó que había un informante por cada 180 ciudadanos, mientras en la URSS ese porcentaje era de uno por cada 600. Los informes de la *Stasi* ocupaban 180 kilómetros de estantes y con unos 40 millones de fichas personales en sus cajas. 91.000 espías y 180.000 informantes alimentaban a este monstruo (datos recopilados en el artículo de Manuel Meyer titulado “Españoles en la Stasi”. *Interviú.es*, 22 de enero de 2007). Véase “Bibliografía general y de referencia”.

⁶⁰³ Henckel von Donnersmarck, Florian, dir.: (2006) Alemania. Véase “Bibliografía general y de referencia”.

Kadaré reproduce en el microuniverso de sus novelas el universo real de la Albania de esos momentos, y no hace sino aplicar la lente de espía sobre sus personajes, de los que el narrador omnisciente de ambas obras lo sabe todo, de la misma forma que el Estado se inmiscuía espiando las vidas de la gente para tenerlos absolutamente controlados. De esta manera, las obras van más allá de un mero realismo, *reproducen* como en una probeta donde mutara el caldo de cultivo, la realidad del momento, pero permiten al lector sentirse espía, sentirse vigilante, saberse con el poder de mirar por el ojo de la cerradura de la cotidianeidad de las gentes. Un gran ojo, el ojo del Estado, contempla la vida de Albania, y un ojo menor, el ojo del narrador, contempla el universo novelado y, un tercer ojo, que se ha multiplicado como en un juego de *matrioskas* en los miles de ojos del *Argos de los lectores*, leen la vida de los personajes de *El gran invierno* y de *El concierto*. Incluso el Líder, Hoxha, es observado, como ya hemos visto, en las fotografías, y analizadas sus expresiones con intención de, en ellas, poder encontrar interpretaciones del futuro. *Literatura de mirones*.

Dentro de esta exacerbación del espionaje y de la destrucción de la vida privada, un elemento ha resultado fundamental y afín a la mayoría de los Estados totalitarios: las fichas, o si se prefiere, los expedientes, esas carpetas que contenían la información completa de los gustos, los hábitos, las costumbres y los comportamientos de los individuos observados, escuchados, espiados. Siguiendo esa *técnica fractalizada de ordenación*, las fichas de la policía de seguridad, la *Sigurimi*, tenían su correspondencia y reproducción en otros ficheros menores, como los de las empresas, los que estaban a cargo de los jefes de dirección, los ubicados en archivos de asociaciones... Desde una escala mayor, el Líder omnipotente que podía disponer de cualquier carpeta y de cualquier informe de quién quisiera del país, se llegaba a una escala diminuta, en la que un conserje o un jefe vecinal o de barrio, poseía su propio archivo y su red de informadores con la que husmear.

Este juego de grandes y pequeños poderes anclado en el manejo de ficheros con información, aparece reflejado en *El gran invierno*. El jefe de personal del periódico en donde trabaja Besnik Struga, uno de los protagonistas, siente una gran frustración y envidia ante aquellos que él entiende como favorecidos por el régimen, a pesar de que este jefe de personal sea un hombre de confianza del sistema, puesto que guarda las llaves de la caja fuerte en donde se almacenan las fichas con la información de los trabajadores del periódico:

“Fichas. Fichas. Antes las tocaba con un sentimiento de felicidad. Hojeándolas en su despacho cerrado con llave, creía tocar con la mano la vida de la gente de su entorno, de forma invisible, en sus momentos más íntimos. Su tacto oculto poseía algo del destino, del poder omnipotente. Ellos podían reír, podían hablar en voz alta por el pasillo, pero sus fichas estaban allí, en su caja fuerte de hierro.

A pesar de todo, con frecuencia le invadía un sentimiento de tristeza. En realidad, en aquellas fichas no había ningún gran secreto. Allí estaban los informes redactados por directores de empresa y jefes de cátedra de Universidad. Entre las notas era frecuente encontrar frases como “tiene la sangre caliente”, “no tiene mucha relación con las cuestiones sociales”, “no respeta a sus superiores”, “indisciplinado”. Por ejemplo, en la ficha de Besnik estaba anotado: *No comunica fácilmente con la gente. Acepta la crítica con dificultad. Interviene poco en las reuniones*” (1991a: 92-93).

El jefe de personal del periódico tiene la ocasión, esta es una de las características de un régimen totalitario, de ejercer de dictador en miniatura, de poder ser, en una escala diminuta, una reproducción de aquellos que detentan el poder en la policía o en las altas instancias del Partido. Sin embargo, para que esta *fractalidad del poder* sea realmente nutritiva, las fichas deberían proporcionar una felicidad que el manejo de esa información privada ya no provoca en la persona ansiosa de mayores averiguaciones y presa de la envidia y del odio. Por eso, la situación de esas fichas cambiaría, el placer al poseerlas sería mayor “si enriqueciera las fichas con las notas de su cuaderno personal” (93), es decir, con sus propias observaciones sobre los demás, informando de aspectos negativos y comprometedores. Kadaré acaba de avisarnos: cada régimen reproduce inquisidores en miniatura.

El cuaderno del jefe de personal añade sus percepciones de los demás como máximas lapidarias ante las que no cabe plantearse la menor duda:

“antisovietismo, contrario al trabajo voluntario, burla del colectivo, frases de doble sentido, falta de respeto hacia la obra de Engels, *Anti-Düring*, burla del realismo socialista” (95).

Estas afirmaciones dotan al cuaderno de un poder magnífico, amplificado, y eso sí le produce un sentimiento placentero al jefe de personal:

“Hojeando el cuaderno se sentía feliz. Era la felicidad de un hombre que puede contemplar aspectos de la vida de los demás mientras él permanece en la sombra. Nadie miraba nada de su vida” (96).

La paranoia alcanza sus cotas máximas al consignar en el registro algo que, sometido a su sesgada consideración, le parece realmente preocupante o a tener en cuenta:

“Antisovietismo: discusión, quién es el más grande escritor, Cholojov o Hemingway (americano). A favor de éste último: N.F. y Nikoll H.” (95).

Muchas veces, estas afirmaciones son producto de la envidia o de absurdas venganzas personales. El jefe de personal deseaba hundir a Besnik con sus anotaciones porque

“no perdonaría nunca a Besnik esa forma de andar con su novia unos días antes por el bulevar de los Mártires de la Nación” (96).

Tan simple como aquello: una forma determinada de andar con la novia podía significar la cárcel y la desgracia.

De esta manera, cualquier sentencia, punto de vista o afirmación de parecer podría ser consignada en el cuaderno de uno de los *inquisidores menores*, y quién sabe cuándo y de qué manera reaparecería para significar una condena de diez o quince años de trabajos forzados y destierro. Es la vida, sometida al microscopio del poder, ampliada millones de veces, multiplicada por ese eco de espías que a su vez se observan mutuamente, y amplificadas en las novelas de Kadaré.

En la escala superior de esta pirámide plena de chivatos, delatores y delaciones, se encuentra “el expediente”, que conforma archivos completos; “el expediente” se nutre de las notas y de las fichas, de los ficheros, para crear en los archivos de la Seguridad uno de los pilares fundamentales sobre el que se cimenta el Estado. Los expedientes se derivan de observaciones, escuchas y denuncias, y son un arma tan poderosa y temida por el ciudadano como una pistola amartillada. Un expediente puede terminar con la vida de cualquiera. De hecho, la sensación del jefe de personal de que “nadie miraba nada de su vida” es, evidentemente, producto de la borrachera de poder de quién carece del mismo, y a la vuelta del destino, el *inquisidor menor* puede verse sentado en el banquillo de los acusados, es decir, anotado en otros cuadernos y protagonizando otros informes...

“El Estado nunca se queda sin expedientes”, aseguran unos melancólicos ex espías, funcionarios jubilados, en *El cortejo nupcial helado en la nieve* (2001c: 41). Ni más ni menos que ciento treinta y ocho mil expedientes que consignaban la vida, las opiniones, los comportamientos de la gente, que el régimen yugoslavo había dejado de utilizar con la llegada de nuevos tiempos en la política, algo más laxos. Para estos elementos que habían ejercido el espionaje en el régimen comunista:

“la reapertura de los expedientes había sido uno de sus sueños más embriagadores (...) blancos, alineados por millares, como tumbas frías cada cual con un nombre encima (...) Les iba a ser restituida la fuerza mágica que tiempo atrás les arrebatara (...) Los expedientes. Éstos, que hasta ahora habían sido como tumbas sin inquilino, volverían a poblarse. Quienes habían escapado entre sus tapas, como de entre las losas de una sepultura, regresarían uno por uno para ser reincorporados nuevamente, tendidos en ellas por millares (...) Y ellos (...) abrirían por riguroso orden las cubiertas: ah, con que estas aquí, pichoncito, de modo que has vuelto. Vamos a ver lo que tienes dentro de esa cabecita tuya, qué es lo que has estado murmurando por ahí” (41-43).

Los expedientes son como armas cargadas en manos de los funcionarios. Son las fichas un tambor repleto de balas del revolver con el que no hay nada más que apuntar a alguien para que caiga sobre ellos la desgracia. Es un poder acumulado por el Estado tras décadas de espionaje, soplos y confidencias. Kadaré presenta en esta novela un prototipo del archivo del Estado que ostenta una dualidad. Es paradisiaco para los administradores del régimen, y una suerte de túmulo para los fichados:

“La entrada por aquella portezuela, el descenso de las escaleras, la desembocadura final en un sótano, todo fue para ellos como un viaje de ensueño. Se trataba de una larga sala abovedada, sostenida por numerosas arcadas, bajo las cuales se alineaban estanterías interminables, como las que almacenan los fondos de las bibliotecas (...) Allí descansaban todos, por millares, alineados por riguroso orden, como verdaderos ataúdes, cada uno con el nombre del muerto escrito encima (...) Un olor a polvo recién sacudido, a cera, a viejo cemento, impregnaba el ambiente (...) las víctimas estaban allí aprisionadas para siempre, sin esperanza de liberación. De una prisión era posible fugarse, incluso de una tumba podía extraerse un cadáver a escondidas, pero de una ficha jamás podía escapar persona alguna” (141-142).

En *Frías flores de marzo* se rumorea que un sendero conduce al Archivo secreto del Estado, enterrado en el interior de unos montes, a los pies de las Cumbres Malditas (2001f: 93). Esta vereda, la entrada misma a la cueva, representan el acceso a un mundo onírico, a un segundo mundo, a una realidad paralela, a una *existencia cuántica*. Son una *reflexión cuántica* en clave *borgiana* que ponen en una relación cosmogónica y universal los Archivos y el archivero, el Estado y los espíados, los expedientes y las carpetas, y las dos vidas paralelas del propio Mark Gurabardhi. Se rumoreaba que, pocos días antes de fallecer Enver Hoxha, el que sería su sustituto había descendido a aquellos Archivos para, tras buscar algo durante horas, reaparecer del interior de ellos con el rostro demudado (94). Ahora, con la caída del sistema comunista, numerosas personas, estudiosos, historiadores, o simplemente curiosos, se pasaban el día entero a la búsqueda de un sendero que diera acceso a esos Archivos repletos de conocimiento... la indagación del Sucesor de Hoxha muy bien pudo ser la de unos archivos, evidentemente comprometedores para él porque denunciaban los crímenes que había cometido y que demostraban que tenía las manos manchadas de sangre,⁶⁰⁴ o bien una introspección más simbólica en los engranajes del régimen, algo así como una ceremonia de iniciación donde se adquiere un conocimiento absoluto sobre la “Gran Estratagema”, una manera de reconocimiento, de hermandad criminal.⁶⁰⁵

Para el propio Mark, *escindido* entre sus dos *realidades cuánticas*, el sendero que conduce a la cueva, y la misma cueva en sí, están dotadas de ese significado revelador de una identidad: “Allá en las montañas se encuentra mi secreto”, asegura. Sin duda, en el interior de esos archivos, se halla un secreto de Mark, las carpetas con el resultado del espionaje al que ha sido sometida su existencia: el secreto de su vida privada revelado en informes de escuchas y vigilancias. En ese sentido, el archivo y los expedientes descubren todos los secretos posibles.

Estas circunstancias relacionadas con el Archivo del Estado, las comenta Mark bajo su existencia como policía. De hecho, al final del libro, mientras el auténtico comisario duerme, Mark toma sus prismáticos y “había comenzado a sustituirle en verdad en sus funciones de adjunto” (171). Mark, una y otra vez somete a interrogatorios a

⁶⁰⁴ Porque la mayoría de los ciudadanos insistían en que ser el Sucesor de Hoxha, “ese cargo mismo no podía ser concebido sin el crimen” (2001f: 97).

⁶⁰⁵ “Todo el mundo desciende a las profundidades en busca de algo” (124), se afirma en *Frías flores de marzo*. Y todos esos descensos tiene un objetivo común, en el caso de los Dirigentes: “Andaban a la búsqueda del crimen original. Lo mismo que el rey Edipo”. La hermandad, pues, ha quedado desvelada, pertenecen todos a una sociedad manchada con la sangre original: la inmensa mácula de Edipo.

escoltas y acompañantes de altos cargos del Politburó del régimen, muchos de ellos incluso hace tiempo que han muerto, pero se le aparecen convocados en esas sesiones que ocurren en *su otra* línea existencial policiaca. En ellas, el interrogado refiere una sala secreta, conocida como “La Sala del Murciélago” (133),⁶⁰⁶ en donde parece habitar el meollo de la cuestión, un expediente secreto y misterioso. Sólo una persona, aparte del nuevo Dirigente, había podido verlo, un tal Shpend Simahori, que poco después se ahogó en el canal de Otranto, intentando pasar la frontera de Albania con Italia.⁶⁰⁷ El expediente secreto no puede contener otra cosa que pruebas del crimen de Estado, de aquello que Mark describe como:

“miembros del Buró Político fotografiados con el revólver en la mano, disparando un tiro de gracia sobre el cuerpo tendido en el suelo de uno de sus colegas o de un antiguo miembro del Buró” (135).

Un sistema que ha criminalizado a todos, y que ha recolectado pruebas de todo el mundo, para condenarlos en cuanto se presente la ocasión, guarda en sus entrañas las más abominables acusaciones contra los más altos dignatarios. La conclusión es que cualquiera está manchado de muerte, y que el engranaje del poder se mueve con el aceite de la sangre: “Durante toda la vida el Estado no ha hecho más que matar y aniquilar gente” (165), sentencia la novia de Mark al final de la novela. Y suena, en efecto, a una sentencia.

Estamos en un sistema en donde, como se asegura en *La hija de Agamenón*:

“la ventaja pertenecía al que sospechaba primero. El otro, por muy inocente que fuera, quedaba siempre en posición

⁶⁰⁶ Imposible desvincular este nombre con las referencias vampíricas a las que remite. Si se trata de algo oculto y sangriento, la equiparación de los crímenes del gobierno de Hoxha, cobijados en la oscuridad de una bodega como el vampiro de Stoker, o simplemente sanguinarios como los de Vlad Țepeș, quedan así uncidos a la sangría por la imagen del murciélago.

⁶⁰⁷ La profundidad simbólica que ha alcanzado el texto de *Frías flores de marzo* lleva a una gran cantidad de lecturas posibles: ¿Shpend se ahogó en el intento de pasar a Italia como tantos de aquellos albaneses que buscaban un futuro mejor en un país mejor, o se ahogó porque lo ejecutaron las autoridades al ser conocedor de los misterios de ese expediente, misterios que pertenecían a los engranajes del Estado? No hay una respuesta, pero Mark Gurabardhi, al escuchar lo del canal, automáticamente comenta que “siempre que buscas a alguien, alguien que necesitas a toda costa, te encuentras con el mismo estribillo: está allá abajo... en el fondo del canal de Otranto” (135). Parece dar a entender que un gran número de los desaparecidos del régimen acabaron sus días en el fondo de aquél canal, tal y como le sucederá a uno de los personajes principales de *Vida, resurrección y muerte de Lul Mazreku*, novela no muy posterior a estas *Frías flores de marzo*, y cuya misteriosa desaparición termina por ubicarlo en el mismo canal. En el *contracapítulo sexto* de *Frías flores de marzo* se ofrece una peculiar visión de un ahogado en las aguas de este canal (149-150).

inferior por el solo hecho de haber tardado demasiado” (2007c: 34).

Y para una erección eficaz de este poderoso sistema de sospechas, ante el cual el individuo se mostraba indefenso, el soplo, la denuncia, el informe, el expediente, se mostraban imprescindibles para establecer los fundamentos de la sospecha demoledora. La vida privada ha desaparecido por completo, estigmatizada como un enemigo del Estado, tal y como se afirma en *El concierto*:

“Un chino me dijo un día: Nosotros hemos eliminado las cortinas, porque el mal comienza precisamente por ellas, por la ocultación de la vida privada” (1992: 130).

La supresión sistemática de la vida privada, las escuchas y el sentirse permanentemente observado por el Estado no lleva, con la supresión del sistema, a un alivio y una liberación de inmediato, sino que con el desmoronamiento del régimen se produce una situación paradójica de desamparo en quienes llevaban soportando décadas de sometimiento a esa vida microscópica. La supresión de la lupa colocada sobre las cabezas implica una sensación de desamparo, lo que José Luis de Juan, en referencia a la situación desquiciada de los personajes desarraigados de *Frías flores de marzo*, denomina como “un relato postcomunista que ahonda en la herida dejada por décadas de suspicacia y terror en una población” (2002: 46).

Se trata de la orfandad del individuo que se ha quedado sin Estado omnipotente y omnipresente hasta el punto de añorarlo. Mark Gurabardhi, el protagonista de *Frías flores de marzo*, recuerda una sensación que denomina como una

“angustia ya familiar por la posibilidad de haber dejado escapar alguna palabra sin control, ahora casi deseaba que lo espieran un poco” (2001f: 13).

Se ha generado en la gente la idea de control, una idea tan abominable que supera la realidad misma. En *La Historia de la Liga albanesa de escritores frente al espejo de una mujer* podemos encontrar la demoledora confesión que vertebra el sentido paranoico de la vida del régimen, que determina un sistema de escuchas tan monumental como imposible e inabarcable salvo que forme parte de un Gran Engaño, de una “Gran Estratagema”:

“Las palabras de un primo mío que trabajaba en el Ministerio del Interior acudieron a mi mente repentinamente: ¿de modo que tú crees que lo vigilamos todo? Pues yo te digo que la realidad es precisamente a la inversa. Vigilamos una m... Nosotros mismos hemos fabricado esa leyenda para meterle a la gente el miedo en el cuerpo. Y resulta que funciona. Sí, para que te enteres de lo que pasa en este país...” (2002: 67).

10.6.4-“*El cansancio, el desprecio y la tristeza de nuestro siglo*”... en los objetos cotidianos

En *El gran invierno* y en *El concierto*, cada alusión a un objeto insertado en el devenir del día a día puede convertirse, en la carga literaria con que lo dota Kadaré, en una crítica demoledora al régimen. Por ejemplo, las alfombras de la villa moscovita en donde se reúnen Jrushchov y Hoxha para confirmar la ruptura, esas “alfombras rojas, extendidas por todas partes, despedían un reflejo adormecedor”. La Unión Soviética, a través de sus consignas, buscaba adormecer al resto de naciones aliadas para poder dominarlas, y sobre esas alfombras aturdidoras, Hoxha, y Albania, iban a mostrarse bien despiertos... aunque el lector se pregunta, de inmediato, si esas mismas alfombras rojas, de la misma manera, no adormecen las conciencias individuales en Tirana.

Son este tipo de adjetivaciones con los objetos y con ciertas cualidades de las personas, las que significan una enorme toma de riesgo por parte del autor. Por ejemplo, en *El gran invierno* se nos relata la impresión que el Líder Enver Hoxha se llevó de los ojos de Anastás Mikoyán⁶⁰⁸:

“A Enver Hoxha le causó impresión la expresión especial de aquellos ojos que parecían la fosa común de cierto cansancio, desprecio y tristeza de nuestro siglo” (1991a: 172).

Unos ojos como “fosa común”, afirmado de un líder comunista, es un símil muy arriesgado. En la comparación, en el “desprecio”, se encuentran, por ejemplo, las fosas de Katyn, y en la “tristeza” y el “cansancio” la impotencia, la desesperación de las víctimas ante sus genocidas, con el agravante de ser el mismo Líder, Enver Hoxha, quién reconoce esa expresión de “fosa común” en un camarada político, tal y como si se contemplara en un espejo, ambos protagonistas y forjadores de esa matanza que el narrador denomina, eufemísticamente “nuestro siglo”. Este es el riesgo de Kadaré en *El*

⁶⁰⁸ Sanahin –Armenia rusa–, 1985-Moscú, 1978. Fue Presidente del Soviet Supremo de la URSS bajo el gobierno de Jrushchov, entre los años 1964 y 1965.

gran invierno, adjetivaciones suicidas y similares *kamikazes* ocultos entre el entramado político-social de su prosa.

Otro ejemplo de estas críticas, está en la percepción que de las carteras de los políticos tiene el narrador de *El gran invierno*:

“Una vez dejaban los largos abrigos en el guardarropa, los miembros de las delegaciones iban entrando en grupos en la sala Georgievskaja. Casi sin excepción llevaban en las manos grandes carteras, la mayoría negras, las cuales, alineadas en la extraordinariamente larga mesa de conferencias, contrastaban terriblemente con las cabezas blancas o calvas de la mayor parte de los delegados. Muchos de ellos habían comenzado ya a abrirlas, a extraer cosas de ellas y a volver a guardar una parte de lo que sacaban. Tras cada movimiento, la posición de las carteras variaba sobre la mesa. Semejaban cuerpos inmóviles, a la espera de encontrar por fin un lugar donde situarse. Pero manos nerviosas se alargaban de nuevo hacia ellas y brutalmente, de manera casi ciega, rasgaban sus vientres tirando de las cremalleras sin piedad, buscaban impaciente y temerosamente algo que, al parecer, no conseguían hallar del todo, pues incluso cuando las manos salían por fin del interior de las carteras abiertas (cabría esperar que salieran ensangrentadas) no lograban por ello sosegar y apenas alcanzaban a contenerse antes de provocar una nueva masacre” (1991a: 185).

Cada delegado arrastra consigo el peso de los cadáveres que ha generado, bien con su apoyo a políticas y líneas de Partido y Estado criminales, bien por las decisiones tomadas o firmadas, como sentencias de muerte, deportaciones, detenciones, que en algún momento estuvieron albergadas en el interior de esas carteras negras, negras como cuervos, negras como ataúdes. Los delegados hurgan en el interior de las carteras como si metieran las manos en los cuerpos de los ejecutados a causa de sus estrategias y de sus disposiciones, no en vano “cabía esperar que salieran ensangrentadas”, en otra afirmación arriesgada de Kadaré. Los delegados arrastran sus carteras como cadáveres incómodos que no terminan conseguir enterrar del todo ya que “la posición de las carteras variaba sobre la mesa”, son un peso incómodo, en cuyo interior se busca nerviosamente el motivo para ser exculpado, o “temerosamente”, pruebas condenatorias mal borradas... o los propios remordimientos y culpas por los asesinatos ordenados. Unos mandatarios que, cada vez que introducen las manos en el interior de esas carteras para buscar unos documentos, están haciendo sufrir a los hombres, infligiendo dolor, porque las abren y al abrir las cremalleras “rasgaban sus vientres tirando de las cremalleras sin piedad”:

traslucen su completo espíritu genocida. Más adelante, estas carteras negras volverán a aparecer, en esta ocasión como iconos del poder desmesurado: “las carteras negras sobre la mesa semejaban pequeñas fieras” (210-211).

A los “ojos de fosa común” del dirigente comunista hemos añadido, ahora, “carteras como vientres rasgados”, como uno más de los atributos del político. Y además, están los abrigos: el viejo encargado del guardarropa del Kremlin llevaba cuarenta años de servicio. Había colgado los abrigos de Lenin, de Trotski... de los comisarios del pueblo. De manera que, este hombre,

“a lo largo de su vida, más que personas había visto abrigos. Colgados en hilera, sin los cuerpos, los abrigos adquirirían un aspecto extraño. En las hombreras caídas, en las mangas flácidas, de las que escapaba el calor humano después de que sus dueños se los quitaran, había algo de soledad, incluso de muerte” (187).

El encargado del guardarropa ha aprendido algo muy importante de la sociedad totalitaria, y es la *cultura del uniforme*. El hombre identifica, clasifica a las personas en función de los abrigos que cuelgan en las perchas. Y los cuadros del Partido se desprenden de algo más que de una prenda de ropa. Dejan su humanidad en ellas, toda una reflexión acerca de los cargos y las apariencias, y los comportamientos inhumanos de estos *prominentes*, cuyos abrigos destilan más humanidad que los cuerpos que deben recubrir los abrigos; además, representan lo transitorio de esos puestos directivos, de los que podrían ser desprovistos por cualquier menudencia.

Esa imagen desoladora del abrigo de mangas flácidas y hombreras caídas representa toda la banalidad del uniforme, del apego a esos puestos repletos de prebendas, de la inhumanidad desplegada para aferrarse a ellos, de los sacrificios morales que conllevan, de la soledad, y acarrear, en carnes propias o ajenas, “incluso la muerte”. Si los ojos *de fosas comunes* representan el bagaje criminal político del ideal comunista dirigente, y las carteras son los cadáveres del régimen, los abrigos serán los cargos políticos de los que se escapa la humanidad y se revisten de muerte, que convierten al dictador y su cohorte en asesinos sin escrúpulos.

En consonancia con ese extraño proceso que experimentan los abrigos de los dirigentes al despojarse las prendas de sus personajes, encontramos una mutación parecida en los vehículos oficiales, reflejada en *El concierto*:

“Los coches (...) con ese aspecto peculiar de conchas vacías que tienen los automóviles cuando se han desembarazado de sus ocupantes oficiales” (1992: 369).

Bien diferente es la imagen de los abrigo en lo que podríamos denominar como la “familia albanesa” que aparece en *El concierto*:

“El piso se tornó súbitamente estrecho y gozoso. Al regresar del pasillo, Silva no pudo evitar una sonrisa a la vista del perchero con los abrigo amontonados unos sobre otros. Recogió algunas zamarras de niño que parecían cabalgar sobre los abrigo y las gabardinas de los mayores y las arrojó sobre un diván en la habitación de su hija” (19).

Estos abrigo están muy lejos de la rigidez y lóbreguez de aquellos que depositan los miembros del partido en el guardarropa: provocan la sonrisa, incluso parecen entrar en una combustión gozosa que caldea el modesto piso de la Tirana helada. Si unos, los políticos, viajan con la desgracia y anticipan la muerte, los otros juegan alegres y anuncian vida.⁶⁰⁹

10.6.5-*Los rostros de Zeus*

Uno de los aspectos que mejor caracteriza este díptico del comunismo conformado por *El gran invierno* y *El concierto* es el retrato que realiza Kadaré de los dirigentes políticos, siempre ácido, generalmente cruel, en muchas ocasiones desolador. Siempre arriesgado.

⁶⁰⁹ Esta dualidad con objetos que poseen una significación de vida y que en manos de la política se transforman en mortales es un recurso que Kadaré utiliza en otras de sus obras. Un ejemplo de ello es el casco de motorista que en posesión de un adolescente representa la juventud desenfrenada, o incluso podría ser el juguete de un niño, pero que en la cabeza de un preso político connota todo el poder de la represión. En ambos casos, se trata del mismo casco, pero su carga positiva/negativa ha mutado de forma radical. Este motivo del casco aparece en *Vida, representación y muerte de Lul Mazreku*. En esa novela, el ministro caído en desgracia –fusilado posteriormente– y que está siendo sometido al interrogatorio, es mantenido con un casco de motorista en la cabeza para evitar que se la rompa golpeándose contra las paredes de la celda durante los ratos de descanso de sus interrogadores (2005b: 52-53). De esa manera, el casco cumple una misión paradójica, puesto que preserva la vida de incluso quien desea quitársela para terminar con el sufrimiento prolongado, y se transmuta de elemento cargado de vida en un mecanismo opresor, prolongación del Estado con las connotaciones de muerte. El ministro entrante, que acaba de visitar al anterior condenado, se topa con el casco de motorista del hijo en el suelo de su casa (65), produciéndose la tensión brutal entre dos objetos similares con las cargas opuestas de vida/muerte. Además, el casco ejerce como anuncio del futuro castigo que sufrirá el nuevo ministro, porque también se verá con un casco en su cabeza colocado como manera de evitar que se suicide, en el transcurso del proceso que se seguirá contra su persona por crímenes contra la humanidad cometidos en Albania. Incluso suplicará al tribunal que se lo quite, alegando que si bien es cierto que él lo empleó con su antecesor, entonces él era ministro de una dictadura en donde se torturaba, como si eso fuera un atenuante (263).

Si Mikoyan poseía esa característica “fosa común en la mirada”, otro dirigente presenta un rostro definido por su adorno piloso: “la barba cónica de Ulbricht ⁶¹⁰ era la imagen de la cólera” (1991a: 211), y

“la cara de Ho Chi Min⁶¹¹, de barba fina, rala, y ojos perdidos en una lejanía entristecedora, parecía transparente”.

Especialmente dura resulta la caracterización de Dolores Ibárruri:

“Los flecos de la enorme pañoleta de dolores Ibárruri, una de cuyas puntas estaba caída sobre los papeles que tenía delante, parecían garras negras (...) Intervino sin quitarse la pañoleta. Las canas sobresalían bajo los flecos mientras agitaba los brazos (...) Sus palabras eran amargas (...) Las arrugas, las canas, el pañuelo enlutado y todo lo que poseía de madre y viuda al mismo tiempo, esa tristeza de España, ibérica, sorprendentemente semejante al luto de los balcánicos, dolor infinito de penínsulas que se sumergen en lo hondo del mar como en la muerte, todo ello se esforzaba por auxiliar a sus palabras. Era toda una reserva que utilizaba sin escatimar nada, hasta el punto de que al acabar su intervención parecía ya no tener ni canas, ni arrugas, ni luto.

—Pobre vieja, sin patria —murmuró Enver Hoxha, quitándose los auriculares. Junto a él, el miembro de la delegación que había estado en España miraba a Ibárruri como si tuviera delante a un fantasma. Un cielo abrasador y un altavoz, bajo un cielo descolorido por el bochorno, pendían aún sobre su memoria. Por aquel altavoz, en una larga trinchera junto al río Ebro había escuchado su voz por vez primera. Cien veces había estado dispuesto entonces a arrojarse a la muerte por ella. Ahora, la voz que escuchaba no era más que el cadáver de la voz de antaño” (212-213).

La imagen que de la mujer se aproxima a la de un *funervivo*, un fantasma o un cadáver en vida. Esos “flecos de la pañoleta que parecían garras” y la continuada presencia de la muerte en su discurso, en la profundidad de su ser, en sus palabras y en sus movimientos, la hacen parecer más una siniestra parca; toda ella apesta a cadáver, cuyo tufo aparece incluso en la voz de la mujer.

⁶¹⁰ Fue Presidente del Consejo de Estado de la RDA desde 1960 a 1973 y Secretario del Partido Socialista Unificado de Alemania.

⁶¹¹ Annam –Vietnam–, 1890-Hanói, 1969. Presidente y Primer Ministro de la entonces denominada como Republica Democrática de Vietnam.

Todo el intercambio de acusaciones y reproches llevado a cabo por unos personajes tan siniestros, provoca una significativa reflexión en Besnik Struga, que completa la visión del narrador con su propio punto de vista:

“De los micrófonos salían gritos dramáticos. Besnik recordó haber leído algo sobre los trágicos chillidos de los últimos dinosaurios (...) Eran una manada de unos mil, la última manada de fantasmas, en trance de desaparición, que caminaban por el desierto australiano. Marchaban continuamente hacia el norte, buscando un lugar más tranquilo para sus cuerpos, para sus miembros entumecidos y para respirar, que cada vez se les tornaba más difícil. Y, caminando sin descanso, se encontraron en medio de un llano pantanoso y, cuanto más se esforzaban por evitarle, más se hundían en la ciénaga. Se hundían. Llovía. Sus trágicos aullidos se esparcían por el horizonte. El mundo ya no tenía lugar para los monstruos que le habían dominado tanto tiempo. Les ahogaba su propio peso. El quejido fantasmagórico, doloroso hasta la desesperación, se extendía bajo la indiferencia del cielo. Duró varios días y varias noches. Uno tras otro, los bramidos se apagaron hasta que en el pantano perdido se hizo el silencio” (218).

Los dirigentes comunistas son viejas fieras que se ahogan en el barro de sus propias miserias, incapaces de comprender que ya ha pasado su tiempo, innecesarios, “el mundo ya no tenía lugar para los monstruos que le habían dominado tanto tiempo”... “bajo la indiferencia del cielo”. Es un párrafo demoledor, sobre todo si tenemos en cuenta la fecha en que está escrito y en que ve la luz —en sucesivas versiones entre 1973 y 1977—, y el momento político y social de la Albania de la época.

La visión de Besnik vierte sus acusaciones sobre los mandatarios, lo que resulta un cuadro desolador. Los delegados gesticulantes se le asemejan a un coro antiguo, lo que denomina como

“el coro de los primeros secretarios: atruena, fulmina. Besnik tenía la impresión de que a la mayoría de ellos les colgaban serpientes de los hombros. Todo este veneno tenía que salir algún día, pensó” (219).

Evidentemente, y no sólo por el valor que tiene como materia prima de caracterización de los líderes comunistas, uno de los sucesos principales sobre los que gravita *El gran invierno* es la denominada “conferencia de Moscú”. Para Mori, esta conferencia

“configura una trágica representación. Es la tragedia esquílea del comunismo acoplada al siniestro decorado del castillo de Macbeth (el Kremlin, la plaza del Imperio, el mausoleo de Lenin). Así es; Shakespeare y Esquilo: dos nombres capitales del universo kadareano” (2006: 53).

En efecto, en la conferencia de Moscú se aúna el drama de la primera lectura infantil de Kadaré, aquél volumen de Macbeth que cayó en sus manos y que tanto le fascinó hasta copiarlo entero a mano, y el espíritu de Esquilo, una figura capital en el imaginario del albanés. La vida, las circunstancias de Esquilo, son un vehículo conductor de muchas de las angustias y realidades de los escritores albaneses, ejemplo de comportamiento moral y artístico que debe mostrar un creador comprometido. Su ensayo *Esquilo. El gran perdedor* (Tirana, 1985), presenta a Prometeo como una encarnación del hombre en oposición al Estado Total, identificado con Zeus. Abundando en esta relación del titán opuesto al Dios, del hombre enfrentado al tirano, en clave *esquíllica*:

“Prometeo (...) símbolo inmortal del rebelde y del mártir (...) para la imaginación humana él es, ante todo, el desafiador de los dioses, el indomable, el mártir milenario. No sólo no teme ni hace concesión alguna a Zeus, sino que tiene el coraje de calificarle de odioso tirano y de predecir incluso su caída. Por todo ello, y sobre todo por no revelar el secreto que Prometeo guarda sobre el fin del señor del Olimpo, a cambio del cual sería liberado por Zeus (en cuántas ocasiones habrán descendido los tiranos a las mazmorras en las que mantenían aherrojados a sus oponentes para arrancarles cualquier mensaje relacionado con ellos mismo, mensaje que en la mayoría de los casos no era producto sino de sus mentes enfermas), debido a todo ello, pues, Prometeo es azotado por el rayo de Zeus y enviado al abismo (2006: 132-133).

En las obras de Esquilo, indudablemente para Kadaré,

“Zeus aparece como un personaje negativo (...) es motejado por Prometeo como el feroz tirano que es, pero además se nos muestra la senda por él recorrida para alcanzar el poder: una sucesión de crímenes y violencias sin parangón” (140).

Kadaré publicará, algún tiempo después, sus *Malos tiempos en el Olimpo. Tragedia de Prometeo y un grupo de divinidades en catorce cuadros*⁶¹², donde la equivalencia entre Hoxha y Zeus queda establecida, y el resto de divinidades se pueden asemejar perfectamente a los personajes de la Gran Cúpula del Partido Comunista. En esta obra, Prometeo alcanza un nivel de significación superior al del hombre enfrentado al Dios dictatorial, para identificarse con el escritor enfrentado al poder. De esta manera, un párrafo de *Malos tiempos en el Olimpo* recuerda de inmediato a un suceso particular en la biografía del propio Kadaré:

“Prometeo, te lo advierto por última vez. ¡Nada de injurias! No olvides que nosotros te hemos alzado hasta el Olimpo y que podemos perfectamente arrojarte a los Infiernos” (Kadaré, 1998b: 66).⁶¹³

Esta amenaza remite de inmediato a las palabras que ya he mencionado en un capítulo anterior de esta tesis, aquellas de Ramiz Alia advirtiéndole a Ismaíl Kadaré, con motivo de *El Palacio de los sueños*:

“La gente y el Partido te han elevado al Olimpo, pero si no eres fiel a ellos te echarán al abismo” (Alia citado en Elsie, 2005a: 175).

Porque, tal y como asegura Kadaré en su ensayo sobre Esquilo,

“la experiencia de la humanidad atestigua que las mencionadas tragedias en nada han contribuido a un aplacamiento y civilización de los poderosos. Por el contrario, con el paso de los siglos el mundo fue conociendo déspotas cada vez más atroces, en cuyas cortes y palacios sucedieron crímenes y luchas por el poder mucho más aterradores que los de los Átridas o de la estirpe de Edipo rey” (2006: 141).

Tal es el valor de Esquilo, de entre todos los trágicos, porque:

“los grandes trágicos están más próximos que nunca a los hombres de este final de milenio de la era moderna. Los palacios de los Átridas se han multiplicado en todo el mundo como nunca antes. El Kremlin o el Vaticano, el palacio de los Borgia o el Palacio chino de Verano, decenas de palacios o

⁶¹² Sin traducción al español, publicada por Fayard (París, 1998) como *Mauvaise saison sur l'Olympe* en traducción francesa de Jusuf Vrioni.

⁶¹³ La traducción al español es de Moisés Mori en 2006: 54.

mansiones, cuyos muros han presenciado crímenes que podrían hacer estremecerse al mundo entero, continúan esperando a sus Esquilos y sus Shakespeares” (2006: 243-244).

Los múltiples rostros que los Zeus dictatoriales han mostrado en la conferencia de Moscú se expanden por el resto de la obra de Kadaré, que atenderá desde ahora con una mirada especial a los retratos de los dirigentes. Por ejemplo, en *El cortejo nupcial helado en la nieve*, vemos una imagen del líder yugoslavo, ya fallecido, proyectando desde un cartel su malestar por la situación del país en la actualidad:

“sobre la pared lateral de una barraca cerrada, vio la mitad de un retrato de Tito, únicamente los labios y la barbilla, que así, desprovistos del resto de la cara, parecían expresar reconvención y amenaza” (2001c: 11).

Incluso muerto, o una vez muerto, el Líder expresa su enfado de deidad olímpica, muestra su descontento, su rudo parecer y, nuevamente, el estudio del rostro que lleva a cabo Kadaré refleja inhumanidad, en este caso reflejada en unos labios y una barbilla que aparecen, desgajados del resto de la imagen, todavía más inhumanos si cabe. Estos rostros de los líderes, incluso transportados en sus pancartas durante un Primero de Mayo, no pueden resistirse a inmiscuirse en el quehacer privado de la vida cotidiana de las personas. Así, en *La hija de Agamenón* el protagonista tiene, por un instante la sensación de que

“alguno de aquellos retratos iba a elevarse tanto por encima de sus portadores que llegaría hasta el nivel de mi ventana para escrutar en el interior de mi apartamento con aquellos ojos pintados de mirada hierática” (2007c: 17).

Exactamente igual que unos delincuentes, unos mirones, unos cotillas, los retratos de Lenin, Stalin, Hoxha, Mao, husmean en el interior de las vidas privadas de la gente. No puede haber mayor degradación.

Y si el Líder, comparado con el Dios, podría aspirar a una ascensión celeste, a mutarse en constelación, o en astro, Kadaré ya deja claro en *El concierto* que eso nunca será posible, porque los tiranos, sus nombres emitidos por las radios de los servicios de inteligencias y rebotadas en señales de satélites, están muy lejos de adoptar formas divinas:

“En las dimensiones del cielo adonde eran lanzados, pese a todos sus esfuerzos por transformarse en nombres de dioses, no pasaban de ser un puñado de miserable polvo, como igualmente mezquina resultaba la lista completa de altos mandatarios ondeando en la soledad del espacio” (1992: 30).

La exacerbación del autor por reflejar las caras de los líderes totalitarios, y la de los dirigentes por mostrarle a Kadaré sus rostros cargados de inhumanidad, como ocultos tras caretas deformantes de crueldad, se explicita en el dirigente chino Zhou Enlai⁶¹⁴ de *El concierto*, que hace de la adopción de máscaras políticas todo un ejercicio de cabaret. Del primer ministro Chino se decía

“que tenía tres máscaras, que alternaba según la ocasión: la máscara del dirigente, la máscara del hombre sumiso y la máscara de hielo (...) Reservaba las dos primeras para las reuniones del Buró Político o del Gobierno, incluso para las reuniones más restringidas. La tercera estaba destinada casi siempre a las comparecencias públicas” (1992: 359).

Son esas tres caras de Enlai las que podemos asimilar a los tres rostros del diablo dantesco sumido en el Cocito de la *Comedia*; ahora bien, el dirigente chino aquejado de un cáncer, “ahora tenía una cuarta, soberana y fúnebre, la máscara de la muerte”.

⁶¹⁴ Huai'an –China–, 1898-Pekín, 1976. Fue Primer Ministro y vicepresidente del Partido Comunista chino.

10.6.6-Hacia una “chinización” de Albania o el moderno Prometeo

Dice Kadaré, sobre *El concierto*:

“En ella pongo en ridículo el mundo comunista, que, no hay que olvidarlo, era un mundo de asesinos. Se habrá dado cuenta, claro, que en ella, como en toda mi obra, está presente Macbeth, de manera clara, deliberada. Es algo que no pretendo ocultar. En el libro aparece la situación de la China comunista, y todo el mundo estableció un paralelo entre este régimen y el albanés. Nadie ignoraba que lo mismo ocurría en Albania, con los asesinatos de dirigentes comunistas. Todo el mundo se hacía lenguas de ello, se decía –yo, en todo caso, lo dije– que los comunistas acabarían matándose entre ellos. ¿Ve? Es la historia de Macbeth, es Macbeth matando a Duncan. Macbeth, en *El concierto*, era Lin Biao, asesinado de manera cruel por Mao. Es por esto que me sorprende tanto oír a algunos decir que yo he glorificado a la dictadura albanesa” (Kadaré en Nuño, 1997: 37).

Será Macbeth una obra clave en la confección del imaginario literario de Kadaré, hasta el punto de que lo reconoce como el primer libro que leyó, tal y como se nos cuenta en *Crónica de piedra* (2007a: 72-73). Fascinado por la aparición ya en el tablero de personajes de la obra de un “espíritu”, de “brujas” y de un “asesino primero” y un “asesino segundo”, el entonces niño devoró el libro prestado de la biblioteca de un amigo. Elevándonos por encima de la ficción de la *Crónica*, lo que es indiscutible es que la obra de Shakespeare fue una de las primeras lecturas de Kadaré hasta el punto de convertirse, también, “en el primer libro que he escrito”, confiesa con humor (entrevista con Bosquet citada en Mori, 2006: 51), dado que, con once años y conmovido por la obra de teatro, la copió enteramente a mano.

Novela de largo aliento, de largo recorrido, un recorrido de 522 páginas, *El concierto* tal vez sea cumbre en Kadaré de esta modalidad de la novela-río analítica de la sociedad comunista del momento, tanto por lo que nos narra (la ruptura de relaciones entre China y Albania en 1978, catorce años después del traumático cisma con la URSS), por cómo lo narra (con una estructura circular, plena de personajes, en clave coral, con varias novelas cortas intercaladas) y por quienes lo narran (los propios personajes históricos como Mao, Hoxha, Lin Biao, y los anónimos, quienes reflejan esa vida cotidiana durante el comunismo que ya era la columna vertebral de *El gran invierno*).

Quizás, *El concierto* deba entenderse dentro del trabajo de Kadaré como una segunda parte o una continuación de *El gran invierno*. Algunos personajes son comunes a las dos novelas, y se retoman sus vidas tras los años pasados entre la ruptura con la URSS y la quiebra con China. Ambos textos componen, así, un díptico monumental sobre la intrahistoria que soportaron los albaneses,⁶¹⁵ pero *El concierto* se muestra más profunda, inquisitiva, observadora, que *El gran invierno*. Si aquella podía considerarse como una *Capilla Sixtina del comunismo*, esta sería toda una *Ciudad del Vaticano*, hirviente de personajes, por centenas, y de tramas entrelazadas. Y juntas, ambas novelas, conforman uno de los documentos más demoledores sobre los sufrimientos de los ciudadanos bajo las tiranías, así como un estudio de la psicología de los dictadores y de toda esa maldad que parece inherente al ser humano y que se desboca cuando se ve asociada al poder.

Repleta de simbología, las cosas no quieren decir lo que parecen a simple lectura. Un traje azul de funcionario, un teléfono, una radiografía, un cartel de neón, unos fuegos artificiales, sirven para que el autor ahonde, una y otra vez, en las raíces y los sufrimientos de quienes se han visto obligados a soportar las conductas mesiánicas de sus gobernantes. En ese sentido, si con *El gran invierno* algunas voces se alzaron poniendo en duda, molestas, por los retratos humanos que de Hoxha o Jrushchov elaboraba Kadaré, en *El concierto* no podría existir ni un solo resquicio a la duda: Mao es un recital de iniquidades, y los ministros y adláteres, conmiltones y chupatintas, tanto los chinos como los albaneses que acompañan a los tiranos, aparecen representados como unos miserables criminales, cuando no son unos declarados asesinos.

Como una corriente marítima, la novela guía al lector con una lectura de seda por sucesos que muy bien podrían resultarle al lector lejanos y poco atractivos en su aridez política. Sin embargo, Kadaré hace atractivas las reuniones de comités, las sesiones de autocrítica y las reflexiones del propio Mao o de Hoxha. Se eleva de las páginas un mundo fascinante que se contiene a sí mismo y que contiene otros muchos. Y gran parte de culpa de ello, de esos mundos que se contienen en el texto, la tienen las narraciones insertadas (hasta cinco) a modo de –paradójicamente– cajas chinas. Una de ellas aporta una nueva reflexión del poder y del crimen con la reescritura de los sucesos de Macbeth y del asesinato del rey Duncan; otra es el prototexto de la futura novela *Spiritus*, un ensayo general de la misma... y también hay algo de *El expediente H*. *El concierto* es, así,

⁶¹⁵ Que conjuntamente con *Spiritus*, he denominado como *Tríptico del Supraestado*.

también, cigoto de otros libros de Kadaré, quizás de algunos de los más brillantes, como si esta novela fuera el principio o el *Big-bang literario*, destinado a conformar toda una constelación de futuros textos.

A retazos, pero siempre continuando la línea argumental general, con insertos de documentos oficiales, de conversaciones, de escuchas, de actas, de informes, de pensamientos de los propios líderes, se erige la estructura de *El concierto*. Y de entre los retratos demoledores que aparecen en *El concierto*, sorprende la caracterización de un Mao fantasmal y demoniaco, con un desempeño de su comportamiento villanesco, con una bajeza cercana a la de los malvados que presentan la contrapartida al personaje de James Bond. Así, este Mao

“aparece ahora como un ser extraño, fantasmal, escondido en una cueva como un ‘semimuerto’; un muerto en vida (*funervivo*) que maquina la decadencia de Occidente a través de la droga, flota en extensas plantaciones de marihuana, delira sobre los extraordinarios logros de la Revolución Cultural (la prohibición de Shakespeare o Beethoven...), lee con entusiasmo las cartas de los escritores condenados al trabajo en los arrozales... (Mori, 2006: 70).

La visión que Kadaré presenta de Mao es la de un sociópata, la de un psicópata asesino. Es un animal que se revuelve en su agujero con la intención de clavar su aguijón, aguijonazo que primero a “regalado” a su propio pueblo y que, ahora, en su desesperación, necesita inyectar sobre el resto del planeta. Necesita “chinizar” al mundo, y por supuesto eso desea hacer, primero, con Albania. En la elección del adjetivo, Kadaré ha puesto especial atención, puesto que “chinizar” engloba toda una serie de acciones “típicamente” maoístas como exterminar a los intelectuales, destruir la enseñanza, alterar y borrar la Historia, corromper hasta simplificar y atontar la lengua, la desfemenización de la mujer... y que no son sino las mismas actuaciones estalinistas llevadas a cabo en la URSS y, cómo no, soportadas en la Albania de Hoxha. Sin embargo, el ataque al enemigo ahora chino le permite al escritor deslizar tan arriesgada crítica mediante esa adjetivación de “chinizar”.

Este Mao, al principio de la narración, como si de un psicópata se tratara, se encuentra oculto en una cueva bajo tierra, tramando en un desquiciado soliloquio la manera de apropiarse del control de Albania, a la que desea “chinizar”. Los pasos a seguir para conseguir semejante “chinización” pasan por la aniquilación de la intelectualidad, la destrucción del Partido Comunista albanés, la degradación de la enseñanza... De esta manera, el discurso de Mao pone al descubierto su delirante proyecto balcánico:

“Segar la intelectualidad, eliminar a los escritores de un plumazo (...) ¿No os sentís capaces de desarraigar la literatura como hemos hecho nosotros? ¿Se os hace duro enviar a los escritores a que se pudran en las cárceles y en los arrozales, humillarlos obligándoles a limpiar letrinas? Este viejo os enseñará cómo hacerlo empleando un método completamente distinto (...) Cread centenares de novelistas al año, millares de poetas, calificad de novela toda relación que vaya acompañada de diálogos, de poema cualquier declaración rimada y veréis cómo al cabo de unos cuantos años no queda ni el más leve rastro de vuestra literatura. Y nadie os acusará de maltratarlos, por el contrario, siempre encontraréis admiradores que griten: ¡Millares de poetas, qué magnífico vergel! ¡Un florecimiento sin parangón!” (Kadaré, 1992: 44).

Tras esta estratagema con la intelectualidad, hay que apoderarse del Partido Comunista de Albania, y una vez dominado y desactivado este,

“erradicada la intelectualidad y degradada la enseñanza, vendría la difuminación de la historia, los grandes olvidos, la sustitución de los héroes y el surgimiento de los primeros hombres nuevos” (46).

Mao, a lo largo de esta intervención, no deja de reírse a carcajadas como un histérico, se compara con los dioses griegos y delira al respecto de las posibilidades de vivir trescientos años. La visión de este Mao “chinizador” que ofrece Kadaré viene articulada por una línea discursiva en la que se equipara con Zeus y demás deidades mitológicas (aunque su estadía en la cueva tenga más retazos de Polifemo), unido a la idea de inmortalidad. Unas páginas más adelante, Mao abunda en esta idea de Zeus, incluso poniéndose ya en paralelo con Prometeo, al respecto de *un ser chino prototípico* que el régimen está *intentando construir* con el nombre de Lei Feng. Dos de los motivos habituales de Kadaré, como lo son Zeus y Prometeo, se han aunado así en esta caracterización de un Mao que entronca con la tradición de Frankenstein. A todo ello añade, como complemento a su proyecto “chinizador”:

“la destrucción del vigente sistema escolar, la eliminación de las universidades, la reducción del número de libros hasta el nivel de los tiempos en que eran copiados a mano. El individuo no tenía necesidad de leer en toda su vida más de una decena de libros, la mayor parte de ellos políticos (...) Por vez primera temblaban los tronos de soberanos como

Shakespeare y Beethoven. Alguien propuso que le cortaran los brazos al pianista chino que había interpretado una sonata de Beethoven (...) Monstruos como Cervantes o Shakespeare, eran más dañinos que todos los zares y emperadores. Ejercían su poder absoluto sin tasa, como verdaderos tiranos de las conciencias, como colonizadores de cerebros” (97).

Hay que librar “al cerebro de la humanidad entera, del hechizo malsano del arte” (98). De esa forma, escritores represaliados habían agradecido a Mao haber sido liberados del demonio de la escritura (99). El proceso de “deslenguaje”, de *desescritura*, se ha cristalizado en ellos, y siguiendo las pautas que trato en el epígrafe sobre el lenguaje del Estado totalitarista –en la siguiente parte de la tesis– y el intento de crear *una lengua de madera*, en este caso, las cartas de los escritores arrojados a los arrozales a purgar la culpa de su escritura, eran, con el paso del tiempo

“cada vez más rudimentarias, las frases se deshilachaban, se percibía la sordera del sol (...) un interminable batiburrillo semejante a un farfalleo de apopléjico” (99).

Mao está moldeando, creando un cuerpo nuevo, un ser nuevo, recreado desde el principio con un idioma renovado, consistente en unos pocos ideogramas, sin educación, Historia, ni cultura. Sólo con la conciencia política. Alimentado de

“la pureza del mundo futuro, desprovisto del arte y la literatura. Limpiar el globo de visiones falaces, de angustias enfermizas” (100).

De esa forma, manipulando la vida de un soldado que ha muerto en un accidente, Mao aprovecha de forma propagandística a Lei Feng, del que monta toda una mentira patriótica alrededor de su figura.⁶¹⁶ Kadaré aprovecha esta reconstrucción de una falsa biografía para insertar en las páginas de *El concierto*, como si fuera el apunte para una novela pergeñada por Skënder Bermema durante su estancia en China, el intento de creación del “tricampesino”, basado en el personaje de Feng.

Esta fábula presenta al orgullo del régimen chino, un producto de la deshumanización con tintes de Frankenstein:

⁶¹⁶ Hunan –China–, 1940-Anshan –China–, 1962.

“espécimen de una nueva raza de hombres, producto natural de este clima dominado por el pensamiento-Mao Zedong, un tipo humano sui generis de coeficiente de rusticidad excepcionalmente elevado (...) Un campesino de nueva especie, del cual, como de un barro bien cocido, se habían evaporado todos los residuos de individualismo, todas las reminiscencias incluso remotas de la mentalidad ciudadana, toda posible traza de intelectualismo (...) trigonocampesino, en el sentido de campesino tridimensional (313).

El relato, posteriormente bautizado por Skënder Bermema como “La comisión encargada de engendrar a Lei Feng”, presenta los esfuerzos de los miembros de una comisión política que tiene por cometido alumbrar al campesino anteriormente definido. Tras un proceso de selección natural y de eugenesia cargado de tintes de *sci-fi*, se perfila la mentalidad del prototipo a desarrollar. En ese “hombre paradigmático” (315) destacan

“simplicidad, modestia, voluntad de limitarse a ser una pequeña tuerca del pensamiento Mao Zadong y, sobre todo, ante el mandato no distinguirse por absolutamente ninguna originalidad, es decir, de limitarse a ser un ser corriente, archicorriente, el más corriente entre los corrientes”.

Añadiendo algunos elementos más, tales como la edad, el oficio, el vínculo sentimental familiar, la comisión “fabrica” a Lei Feng. Son conscientes de que, paradójicamente, están creando lo que denominan “un subhombre” (316)⁶¹⁷ que será, atterradoramente

“sencillo hasta la autonegación, hasta reducirse a una sombra, será eso lo que constituya su esencia misma: una sombra, un reflejo, un ínfimo engranaje del pensamiento Mao Zedong”.

El primero de los relatos de Bermema insertados en *El concierto* recoge las manipulaciones en el diario de Lei Feng, así como establece la forma en que debe morir, porque sin una muerte adecuada no puede ser un héroe del pueblo. “Entre todos habían dado luz a un hombre muerto”, sentencia Bermema, a modo de conclusión de esta primera fábula sobre la construcción del espíritu comunista chino que presenta Kadaré, una mezcla de *anti-Superhombre*, *anti-Frankenstein* y recreación de la propia historia propagandística de Lei Feng con un elevado nivel de crítica e ironía. La política del “hombre nuevo chino” no les dio más que para generar a un *funervivo*...

⁶¹⁷ Es imposible no formular la reflexión: si el nazismo buscaba la creación del *superhombre*... ¿entonces qué atributos y perspectivas reales alberga una ideología cuya aspiración consiste en elaborar a infrahumanos?

Esta política de *funervivos* finalmente fracasa en Albania. Rotas las relaciones con el gabinete de Hoxha, en el colofón a la novela de *El concierto*, asistiremos a un final cargado de simbolismo: una brigada albanesa destruye una remesa de fuegos artificiales chinos. La escena, cargada de elementos sensoriales es un ajuste de cuentas narrativo en un párrafo del autor, del narrador y del propio lector, con todo el aparataje chino que se ha desplegado en la obra:

“Continuaron empeñados en la destrucción de los cartuchos hasta bien avanzada la noche. Un fuerte hedor a basuras y cartón quemados se difundía alrededor. A veces, después de reptar por el suelo, uno de los cartuchos intentaba elevarse furioso con un movimiento en espiral y entonces alguno de los obreros, empujado por la embriaguez que los dominaba a todos, corría en pos de él, lo aplastaba bajo el zapato y gruñía a grandes voces: ¡Serpiente, asquerosa, serpiente!” (519).

Hay una devolución, en la saña de la cuadrilla, del ensañamiento con el que Mao se ha conducido con Albania, y con todos ellos en general, a lo largo de *El concierto*. Queda prácticamente clausurado, de esta manera, el *affaire chino*. El ajuste de cuentas, al menos en lo novelístico, con soviéticos y chinos, ha llegado a producirse sin que, por ello, le haya costado la cabeza a su autor.

11-REFLEJOS LITERARIOS DEL TOTALITARISMO

“Si quiere ser honesto, el superviviente no puede permitirse ilusiones frívolas ni lamentaciones exageradas. Como escritor, el superviviente sabe perfectamente que el juego del arte desafiará siempre a la Gran Bestia, pero nunca la domesticará. El que Flaubert se viera como un saltimbanqui no parece una simulación: la parodia del Gran Adversario es la revancha irónica que tiene el escritor”.

Norman Manea: *Payasos. El dictador y el artista*, p.13.

Cuando empieza el documental de Namik Ajazi, sobre la figura del novelista Petro Marko, titulado *Una piedra en su lugar...*, aparece el autor trabajando con su máquina de escribir, en su piso de Tirana, mientras una voz lee en alto las palabras que se supone está tecleando:

“Si por fin triunfa realmente la democracia soñada, las generaciones venideras tendrán la posibilidad de conocer y analizar este nuestro extraño calvario que dura cuarenta y cinco años, y saber que aún siendo oprimidos y padeciendo y negándonos el aire que respiramos, aislándonos del mundo, nosotros no obstante hemos seguido trabajando. Los que vivirán, los que están en joven edad, tendrán la suerte de trabajar y crear como hombres libres” (Marko en Ajazi, 2003).

Desde la noche totalitaria y en la mayor de las dificultades, los autores seguían creando su literatura, como ya hemos visto, en el seno de un sistema que los obstruía con las mayores dificultades imaginables y bajo unos riesgos enormes. El ejemplo de Marko, sus palabras con las que se inicia el documental, dan buena cuenta de ello. Como él, otros autores se enfrentaban a sus máquinas de escribir, diciendo lo que no se podía decir, buscando maneras de pronunciarlo y de engañar al sistema para que pareciera que no se había escrito lo intolerable. La literatura y todo su arsenal retórico y técnico serán útiles para servir a ese fin, solo dependerán de la pericia del autor, y en eso, Kadaré se muestra como un virtuoso.

Ramón Sánchez Lizarralde se refiere así al sistema técnico y el estilo desplegado por Kadaré en sus obras:

“Kadaré se sirve sin vacilaciones de distintos géneros narrativos con tal de que le sean útiles para sus motivos. Puede pasar de los medios de la novela policiaca a los de la

novela histórica o a una prosa casi ensayística sin solución de continuidad. O evocar el ritmo y la resonancia de la poesía épica o de los diálogos shakesperianos. Intercala diálogos parcos y cortantes con disquisiciones filosóficas o indagaciones de orden psicológico. Y gusta mucho del contraste: junto a un pasaje sobrio en la descripción de un hecho grave o trascendente, introduce otro casi lírico para referirse a una puesta de sol, a una danza popular o a la visión de un niño de las evoluciones que realiza en el aire un avión de guerra que está bombardeando su ciudad” (Sánchez Lizarralde en Levy, 2007: 14-15).

Son hallazgos literarios todos esos recursos, recursos colocados uno tras otro para poder doblegar al régimen por aplastamiento, para que *los vigilantes* no leyeran lo que realmente el autor estaba diciendo en sus obras. De entre esos resortes de ocultación, destaca la utilización de la llamada *noche otomana*, –la *islamo nox*, ubicación de la novela en un tiempo pasado histórico–, el simbolismo de la mitología, la novela en clave de misterio detectivesco que, después, toma otros súbitos derroteros, porque las cosas que todo el mundo sabía, esas de las que nadie podía hablar, los horrores bien conocidos sobre los que se debía guardar silencio, había que transformarlos en misterios para poder mencionarlos y así denunciarlos. Los misterios, esos enigmas, que desde la impenetrable oscuridad de su interrogante emiten el reflejo de la sociedad totalitaria que refulge sobre ellos, devuelven la imagen repleta con los crímenes perpetrados por el Estado.

Y entonces, como uno de los grandes destellos, aparece uno de esos hallazgos kadarianos: el clima como elemento de resistencia.

11.1-El clima como elemento de resistencia

Arianita Marko, la hija del escritor Petro Marko, en declaraciones para el mencionado documental de Namik Ajazi sobre la figura de su padre, nos pone sobre la pista de este trabajo de *climatología interna*, de esa forma de percepción meteorológica de la realidad del autor sumido en el ambiente represivo de Tirana, de Albania, de un totalitarismo absoluto:

“Puedo recordar, de pequeña, que los días que aparecía un libro eran soleados, con mucha luz. Esta es mi sensación. Pero a la sazón no podía razonar las cosas, esto es, el cómo y el porqué. Solamente ahora me doy cuenta de que había mucha luz. En momentos en que le rechazaban un libro a mi

padre, que no fueron pocas, sino muchas, recuerdo solo el frío del invierno. Esta era la atmósfera que en tales ocasiones se respiraba en casa (...) Uno se daba fácilmente cuenta al verle, su alma estaba hecha escarcha. Es lo que siento, en momentos así le veo petrificado por la escarcha que le invadía. Era una situación terrible. Esto es una terrible desdicha, es morir, eso de recordar a un hombre que trabaja entregadamente, que pone su alma en lo que hace y crea, que no crea para sí mismo, sino para toda la humanidad, para decir algo, para comunicar algo. Y tú ves cómo se lo condenan, que todo lo que ha hecho y creado es condenado a morir” (Arianita Marko en Ajazi, 2003).

Si repasamos los títulos de las cuarenta y dos obras narrativas de ficción (ya sean de mayor o de menor extensión) de Ismaíl Kadaré publicadas al español, encontramos que en ocho de esas obras, quizás algunas de las más representativas del autor, hallamos una clara referencia atmosférica: *Los tambores de la lluvia*,⁶¹⁸ *El gran invierno*, *Noviembre de una capital*, *Abril quebrado*, *El cortejo nupcial helado en la nieve*, *El concierto de finales del invierno*, *Frías flores de marzo*, *Conversación sobre brillantes en una tarde de diciembre*. Si además, observamos que en otras ocho aparecen referencias al tiempo cronológico, ya sea referente al calendario o al tiempo existencial de un individuo o una familia: *Días de juerga*, *Crónica de piedra*. *La estirpe de los Hankoni*, *El ocaso de los dioses de la estepa*, *El viaje nupcial*, *El año negro*, *El vuelo de la cigüeña* (que marca, obviamente un determinado momento estacional del año), *Vida, representación y muerte de Lul Mazreku*; podemos concluir que hay una intención muy determinada en el aspecto de mostrar el tiempo climatológico en Kadaré, además de asimilarlo al frío interior, ese frío del día a día totalitario que congela las vidas y el discurrir de las personas inmersas en el sistema.

De esta manera, la ubicación en una Albania de climatología desasosegante, hostil, alejada de la conveniencia del luminoso clima mediterráneo/clima comunista, de la alegría forzada, de la *felicidad obligatoria* climática, ya es un indicador de la posición del autor desde el instante mismo del inicio de la narración. En lugar de las novelas luminiscentes de los héroes positivos y socialistas, ubicados en esa Albania de luz y sol,

⁶¹⁸ Esta novela consta de dos títulos: originalmente apareció en Albania como *La fortaleza*, en 1970, y la obra vio su edición francesa, en 1972, como *Les tambours de la pluie*, debido a una decisión o a un descuido del traductor Jusuf Vrioni, que entregó el manuscrito de la traducción a imprenta con ese título (tal y como aclara Ramón Sánchez Lizarralde en Kadaré, 2010b: 8-9). La versión francesa se tomó, después, como punto de partida para el resto de las traducciones europeas, tal y como sucedió con la de Juan José Solar al español, en el año 1974, y la novela ya apareció titulada así. Versiones modernas, revisadas por el autor, han virado de nuevo el título, cediendo *La fortaleza* su espacio a *El cerco*.

Kadaré arranca la mayoría de sus obras en medio de un clima desolado que, evidentemente, se refiere a algo más, a mucho más que a la mera climatología geográfica: los nublados, la nieves y los fríos, permanecerán en el interior, *en las tripas* de sus personajes. Como afirma un personaje de *El ocaso de los dioses de la estepa* para ilustrar este binomio frío-totalitarismo: “Hace frío en Rusia, hermano. Hace infamia” (1991b: 189). Es, lo que califica José Luis de Juan como “el frío y el silencio como símbolo de una existencia humana a media asta, entre la muerte y la vida” (2002: 46).

a) *Incipit* de clima frío

Kadaré nos introduce en la gran mayoría de sus tramas con arranques de la narración en donde el mal tiempo y la meteorología adversa aparecen ya presentes desde las primeras líneas o a poco de iniciarse la historia. A continuación mostraré los *incipit* más significativos en relación a este *recurso climatológico*:

En El general del ejército muerto:

“Sobre la tierra extranjera caía una mezcla de agua y nieve” (2010c: 13), siendo esa “tierra extranjera”, para el general italiano, la propia Albania.

En Días de juerga:

Contenido en el párrafo que arranca la narración, se nos informa de inmediato que en el día en el cual el protagonista tomará la decisión que marcará el decurso de la historia, en ese día, “afuera caía agua y granizo” (2008: 159), palabras que se vuelven a reiterar al final del mismo párrafo y que marcan, como un *diapasón climatológico*, los días en los que transcurre la historia. Unas frases más adelante, aún se insiste en que “el tiempo era bastante sombrío” (160). Además, jugando con esa *felicidad obligatoria* y climatológica a la que anteriormente me refería, Kadaré se arriesga con unas frases de enorme carga irónica:

“Nos encontrábamos tan llenos de optimismo que ya no quedaba en nosotros el menor rastro de nuestros días modernos. Como regla general, excepción hecha de los días de la segunda quincena de diciembre, nosotros habíamos sido

optimistas. Continuábamos siéndolo, optimistas (...) pero esta vez nuestro optimismo carecía de precedentes (...) aquella mañana fría de enero, cargada de niebla y de humedad (...) Era realmente una mañana heladora y lluviosa (...) pero nuestro optimismo no se vio en modo alguno enturbiado con ello, porque era como los relojes que no se estropean con el agua” (164-165).

El párrafo arremete contra la doctrina oficial del *optimismo obligatorio*. En primer lugar, alude a la circunstancia de que ahora son optimistas, y que ya ha quedado atrás el pesimismo *decadente*, una *decadencia* que se asocia a la modernidad o a los llamados “días modernos”. Sin embargo, y pese a tanto optimismo, el clima se presenta invernal y hostil, circunstancia ante la que el talante no deberá resentirse porque deben mantener el optimismo por encima de todas las inclemencias. La maquinaria de la *felicidad obligatoria* está blindada al helador ambiente interior propiciado por el régimen,⁶¹⁹ todo lo soporta y continúa funcionando, *como esos relojes sumergibles que no se averían al entrar en contacto con el agua*.

En *El monstruo*:

“Los días soleados, el furgón se divisaba claramente desde las terrazas y los pisos más altos de los edificios de la ciudad, pero en cuanto caía la noche o se cernía la niebla sobre el llano, se esfumaba, extraviándose como si no hubiera existido nunca. Así parecía particularmente durante los otoñales días de octubre” (1995a: 9),

como colofón al primer párrafo del texto. Estas líneas, pretenden ilustrar al lector con una posible posición espacial del furgón-Caballo de Troya, pero realmente se nos está advirtiendo de la naturaleza esquiva de la dictadura: como una isla de San Borondón, el furgón solo puede observarse en determinados días, en determinadas horas de cada jornada y en función a una climatología particular. De la misma forma, la dictadura de Hoxha, contemplada desde el interior, repleta de mentiras y componendas, de artificios, erigida en torno a esa “Gran Estratagema” que Kadaré tipificará en esta novela precisamente, esa dictadura, únicamente será visible por los individuos en determinadas formas y en determinadas ocasiones. El furgón, oculto en el mal tiempo, pasaba por su

⁶¹⁹ En *La hija de Agamenón*, Kadaré define esta situación de felicidad como un impulso ante el cual el protagonista de la narración era “incapaz de reaccionar, tal vez porque la felicidad se me estaba manifestando en su forma más irrefutable, envuelta en un velo de tristeza” (2007c: 80).

cualidad espectral, y no será descubierto hasta crear el recelo en la ciudadanía, solamente cuando el buen clima primaveral lo descubra, y lo resalte en todo su nitidez.

En *Crónica de piedra*:

“Afuera, la noche invernal lo había envuelto todo en agua, en niebla y en viento” (2007a: 15), después de una pequeña introducción, tras la presentación de la ciudad, el Capítulo I se inicia de esa forma.

En *La provocación*:

La novela breve arranca sumida en la nieve, que todo lo anegará y ahogará, para en ningún momento abandonar la presencia en la narración. Así, en el segundo párrafo, el sargento Fred Kosturi ya se queja de que “la nieve me cegaba” (2014b: 13) y el marcador temporal ubica, rápidamente, la historia en la Navidad. Un *incipit* en el corazón de lo más invernal. Y como colofón a la primera sección de la narración, se desencadena la nevada, y los términos relacionados con ese fenómeno climatológico son abundantes y están más presentes que en cualquier otra obra de Kadaré. Esta nieve tiene un componente mortal, teñida de cierto halo de maldad:

“Añorábamos igualmente el resto de los colores, hasta tal punto que todo lo malo que nos había pasado en la vida se nos antojaba blanco y frío, y al revés, todo lo bueno, negro y cálido” (42).

La presencia de la nieve en el puesto fronterizo se ha convertido en algo desasosegante para los nervios: “el crujido de la nieve bajo mis botas; un crujido molesto, chirriante y monótono” (47), que en cierto modo anticipa la catástrofe que se avecina sobre los integrantes del retén de guardia.⁶²⁰

⁶²⁰ Esta relación *catastrófica*, asfixiante, con tintes claustrofóbicos, me lleva a colocar, en algunos aspectos, y de forma notable por *contraposición climática*, en la *lanzadera comparativa externa* de *La Provocación*, un relato con el que he encontrado líneas comunes, aunque se desarrolle bajo un durísimo clima selvático y africano: *El Simún* de Horacio Quiroga –Salto (Uruguay), 1878-Buenos Aires, 1937–. Entre las situaciones narrativas de ambos textos, la indefensión del retén ante las extremas condiciones del clima y de la naturaleza, que propician comportamientos psicóticos y esquizoides, pueden equiparar el cerco de la nevada al cerco que, en el Sahara, establece la tormenta de arena. El “crujido de la nieve bajo mis botas; un crujido molesto, chirriante, monótono” que se deriva de la tormenta invernal se equipara al “mascar constantemente arena, sobre todo cuando se está rabioso...” (Quiroga, 1986: 15), de *El Simún*.

En *El gran invierno*:

No sólo presenta un arranque determinante en su primer párrafo, en lo referido a lo climatológico, sino que el título de esa primera parte, “Réquiem por el verano que pasó” (1991a: 9), ya anuncia el abandono de un estado de bonanza en detrimento de lo que será un clima de subsistencia invernal. Después, concretada la ruptura política de Albania con la Unión Soviética, sumido todo el país en el aislamiento, la tercera parte se titula “El Estado en invierno” (259), asimilando claramente el autor las dificultades y penurias del país y sus ciudadanos, los malos momentos políticos, a los rigores invernales. De esta manera, el principio de la novela, bajo la primera parte, “Réquiem por el verano que pasó”, enuncia un final que todavía muestra cierta comodidad, pero que ya anuncia el advenimiento de ese clima de helada.⁶²¹

“Los últimos días de septiembre se levantó un fuerte viento que estuvo soplando cuarenta y ocho horas seguidas. Además de otros daños, tiró varias antenas de televisión y dobló la mayoría de las que quedaron en pie. Cuando amainó la ventolera, la gente, encaramada a los tejados, se dedicó varias jornadas a repararlas. Junto a los hierros desnudos, con capuchas para protegerse de la lluvia, parecían extrañamente lejanos y en cierto modo fuera del tiempo. Comenzaba octubre” (11).

El párrafo adelanta gran parte de lo que sucederá en la novela. En este caso, un fuerte viento derriba las antenas de televisión, avanzando el aislamiento en el que se sumirá el país tras la ruptura con la URSS. La gente, intentando repararlas (porque se han sumido en la incomunicación sin ellas) parecen “extrañamente lejanos” y “fuera del tiempo”; son como la imagen que Albania proyectará desde su enclaustramiento al resto del mundo. El clima, en el inicio de este párrafo con el que arranca la novela, proyecta la situación de *borrasca interna* de los personajes, de *borrasca estatal* que se desencadenará en el texto.

⁶²¹ En *lanzadera comparativa interna*, y por similitud con el final, coloco el relato de *La lectura de Hamlet*, puesto que existe gran paralelismo con el desenlace de esa narración de Kadaré, en donde, pese a la presunta placidez del sueño del niño, arropado por los *efluvios shakesperianos* protectores, ya se adelanta en la última frase algo de la penuria que le aguarda al país bajo el yugo del comunismo *hoxhista*. Véase el siguiente epígrafe: “*Excipit* de clima frío”.

Los guiños climatológicos continúan en esta apertura; atendiendo a las noticias de lejanas guerras desarrolladas en alejados Estados durante el verano, ahora, con la llegada del otoño:

“escuchando las informaciones, la gente sentía más o menos lo mismo que cuando hace mal tiempo y se está caliente dentro de casa. Esta sensación se reforzaba con el boletín meteorológico al final de los informativos. En Europa había niebla continuamente, media Asia estaba cubierta de nieve y la temperatura y las presiones eran tales que podían propiciar el desplazamiento de ciclones desde el centro de los desiertos” (12).

La gente alberga una falsa sensación de calor, una falsa sensación de seguridad climática en el interior de sus casas, pero se avecina la helada, una enorme congelación interna en lo que Kadaré denominará como *El gran invierno*, ese periodo de travesía glacial en el que Albania abandona la tutela de la Unión Soviética y abraza a la China de Mao, implícita también en el párrafo anterior, porque, a modo de advertencia de lo que será una alianza desagradable y terrible: “Asia estaba cubierta de nieve”. Pero cuidado, porque además de avisar de lo terrible que resultará ir de la mano con Mao, la afirmación de Asia nevada también es una ataque en clave a la Unión Soviética y su traición de dimensiones, si se me permite lo redundante, asiáticas: la URSS abandona con su comportamiento rastrero para con el pequeño país el estatus de “Gran Madre Patria”, y pasa a convertirse en un ente malvado, oriental, al estilo de los turcos que dominaron la Albania medieval, y que tanto pujaron por borrarla de la faz de Europa.

La geopolítica de Kadaré se interpreta en este principio de la novela a golpe de isobaras y bajas presiones, como anuncio de todo lo que vendrá después. Y por ello, cuando el primer protagonista sale a la calle, en el siguiente párrafo,

“la tarde era húmeda. Había llovido. Vio las primeras gabardinas por el gran bulevar y le sorprendió como si acabara de hacer un descubrimiento inesperado. Había llegado el otoño de verdad”.

Besnik Struga, en la primera acción de un personaje del libro, acaba de percatarse del periodo de invierno en el que va a sumergirse su historia. Esas “primeras gabardinas por el gran bulevar” son el indicativo de la próxima fase invernal de la que todos formaran parte: “Llueve en todas partes. Nosotros yacemos bajo la lluvia. Lluvia y dictadura. Un vendaval que nos ha subvertido todo (...) Siberia” (31), afirma la vieja Nurihan, que tanto

ha visto, que tanto ha vivido, siempre a merced de los vendavales políticos que todo lo dejan arrasado, con ese símil siberiano tan determinante.

La narración progresa de la mano de un frío que, en los momentos previos al drama de la ruptura, que se va a celebrar durante la Conferencia de Moscú, se torna en un “frío amargo” (136). La climatología gélida de Moscú se hace extensiva al paisaje y a todo lo que rodea a la delegación albanesa: “los escasos y dispersos árboles habían aceptado tiempo atrás la más absoluta soledad en medio de aquella nieve” (137). La amistad albanos-soviética se ha “enfriado” (138) y el desfile que tiene lugar en la Plaza Roja, organizado para recibir a los delegados, se desarrolla bajo “un frío terrible” (141):

“Besnik tenía a veces la impresión de que aquella interminable masa humana que lo inundaba todo, el griterío, las pancartas, el flamear de las banderas, los retratos que portaban lo manifestantes, incluso la música festiva, deberían producir en la plaza cierto calor. Más no era así. Por el contrario, Besnik sentía cada vez más frío, especialmente en los pies. Bajo los cientos de miles de personas, el granito secular irradiaba una gelidez insoportable”.

Ni todo el calor flamígero de la amistad comunista de los pueblos, ni el festival animado, es capaz de provocar el deshielo en una Plaza repleta de seres congelados, donde incluso las piedras de los edificios irradian “una gelidez insoportable”, como después emitirá sus rayos “la bomba de cobalto” en un hospital (como ya se ha visto en otro capítulo de esta tesis). En ambos casos, la soledad y el frío retratan la condición humana del momento. La Plaza Roja está congelada durante un desfile festivo, toda una toma de posición narrativa.

“¡Qué invierno es ese que veo en tus ojos!, le había dicho Jruschov dos semanas antes a uno de los representantes albaneses” (146); hasta las palabras del mandatario acercan la nieve, el frío y el invierno y la desesperación. Las referencias previas al drama de la ruptura circulan, una y otra vez, en derredor del clima helado, de forma incansable, transmitiendo, así, al lector, la desolación interior del momento. Una desolación de dimensiones bíblicas y que aparece en los dos párrafos iniciales del capítulo decimoctavo, cuando una vez confirmada la ruptura con la Unión Soviética, que va a llevar a cabo un bloqueo económico del campo comunista para con Albania, dejándola abandonada, sola y desabastecida, se desencadena un diluvio:

“Llovió durante cuatro días consecutivos. Una lluvia uniforme, extraordinariamente monótona, que goteaba de un cielo cubierto que había descendido tanto sobre la tierra que las puntas de las chimeneas, de las cúpulas y las antenas parecían inclinarse hacia un lado para no ser aplastadas.

Durante cien horas cayó la lluvia ante la indiferencia de los demás elementos de la naturaleza. No hubo descargas eléctricas ni truenos por ningún sitio. Sólo el cuarto día, como una rama roja de enebro, ahogado en medio de aquel océano de nubes, apareció un relámpago” (441).

Es esta una lluvia de soledad, de desesperación. Kadaré ha recreado un universo en el que se siente un dios y en el que narra con ciertos tintes bíblicos los dramas de sus protagonistas. La aparición de este diluvio, como una maldición, así viene a mostrarlo.

En Noviembre de una capital:

“Fue con las primeras luces del amanecer cuando comenzaron a distinguir los cables de la antena de la Estación de radio. Hacía frío” (2011b: 9).

En El ocaso de los dioses de la estepa:

“Pero las noches eran muy frías y resultaba imposible permanecer mucho tiempo allí” (1991b: 9). En este caso, será determinante la manera en que ha finalizado el primer párrafo de la novela, ambientada fuera de Albania. El clima soviético se muestra implacable, es hostil y helado. De esa forma, se produce un enlace con el fenómeno de *gradación climatológica* al principio del segundo capítulo, cuando el tren en donde viaja el protagonista desde Riga a Moscú va experimentando una variación de la meteorología a medida que penetra en el ámbito de la capital:

“como durante toda aquella jornada de viaje desde Riga a Moscú el tiempo había sido siempre cambiante alternándose el sol con furiosos chubascos, yo imaginaba una porción de los vagones bajo la lluvia y otra brillando al sol. Los vagones de cabeza debían haber penetrado ya en el mal tiempo; me acerqué a la ventanilla para contemplar el páramo, cuando una ráfaga de lluvia se estrelló con violencia contra los cristales. Esta vez el tren ya no llegó a salir a la luz. Cuando acabó la zona de lluvia, el sol se había ocultado y la tarde había dejado de existir” (45).

En *Abril quebrado*:

“Cada vez que sentía frío en los pies sacudía levemente las rodillas” (2001a: 13).

En *El viaje nupcial*:

“Si bien no llegó a pronunciar el ¿qué demonios quieres para despertarme al amanecer?, era posible leer la pregunta en sus ojos abotargados y en todo su aspecto” (1991c: 13),

como colofón al primer párrafo de la narración. En este caso el *incipit* no hace referencia a un tiempo climatológico, sino al tiempo del “amanecer” que, sin embargo, por contexto de la novela, transmite desasosiego e incomodidad; un desasosiego e incomodidad que ya no abandonará el texto.

En *El Palacio de los sueños*:

“La mañana era húmeda y ventosa. Los edificios macizos, que se alzaban directamente sobre el movimiento de la calle, con sus grandes portones y ventanales cerrados tornaban aún más gris el comienzo del día” (1999a: 41).

En *El firmán de la ceguera*:

“Ya durante la última semana de septiembre pudo comprenderse que todo aquello que estaba sucediendo no era mero fruto del azar (...) Pero aquel otoño, tal vez debido al frío reinante y a la atmósfera cargada de humedad o puede también que a causa de las apreturas económicas, la acción de los aojadores produjo efectos más apreciables” (1994a: 9-11).

En *El año negro*:

“Su cola refulgía con frialdad en el cielo otoñal” (2001b: 14), en referencia a la aparición del cometa *Halley* sobre el cielo, augurando negros presagios.

En *El cortejo nupcial helado en la nieve*:

“En cuanto salió a la calle, sintió que el día que acababa de comenzar albergaba algo sucio. La jornada anterior también había hecho mal tiempo” (2001c: 9).

En *El vuelo de la cigüeña*:

“Era una tarde gris, una de esas de las que únicamente se esperan cosas repetidas” (2002: 113).

En *El concierto*:

“Desde la ventana podía contemplarse la calle, donde los transeúntes, tal vez debido a sus vestimentas invernales, parecían apresurarse” (1992: 9),

como una forma de anunciar la hostilidad en la que se van a mover los personajes de la obra, permanentemente sumidos en la helada de un régimen insensible, inhumano y despiadado pero, sobre todo, frío. Unas pocas páginas después, se afirma contundentemente que “afuera hace un frío de perros” (15).

En *El expediente H.*:

“Era un día desabrido, de esos que, como a propósito, el invierno parece complacerse en obsequiar a las capitales de los pequeños Estados atrasados, cuando llegó el correo diplomático” (2001d: 13).

Y a mitad de la novela, incluso Kadaré se aventura con un guiño metaliterario en donde apunta una cierta teórica de su *poética del clima como resistencia* apuntalada en sus novelas:

“a primera vista podía parecer sorprendente que un país mediterráneo como Albania hubiera llegado a engendrar semejante mundo plagado de vientos, destellos de nieve y carámbanos. La epopeya entera parecía crujir bajo el efecto de la escarcha. El suyo era un frío esplendoroso, donde la nieve no se derretía jamás para dejar al descubierto el barro que cubría, y eso los llevaba a pensar en ocasiones que aquel clima había sido creado a propósito” (2001d: 128).

En *La pirámide*:

“Cuando una mañana de finales de otoño, apenas unos meses después de haber sido entronizado, el nuevo faraón Keops sugirió que tal vez renunciara a hacerse erigir una pirámide...” (1994c: 9).

A pesar de que la ubicación de la acción narrativa en el antiguo Egipto podría ayudar a pensar en un limitado número de recursos climáticos a los que referirse, sin embargo, en el texto se reflexiona acerca de la naturaleza de la gente de clima frío:

“en otras tierras hacía frío, las gentes eran sombrías y la lluvia no cesaba nunca de caer. En cuanto al cielo y la tierra, se hallaban en permanente querella. El clima era siempre malsano y un hálito pesado al que llamaban niebla se filtraba del más allá, haciendo creer a todos que cada día sería el último de sus vidas” (61).

El pernicioso efecto de la construcción de la pirámide en las vidas de los egipcios está haciendo que sin necesidad de un clima semejante ya se sientan como si *cada día fuera el último de sus vidas*. Y quizás, por ese efecto malsano de la pirámide, que incluso ejerce su influencia en lo atmosférico, pocas páginas después, el cielo de Egipto aparece sorprendentemente “encapotado” (71); está mutando hacia un clima frío producto de una política totalitaria de culto a la personalidad. La realidad es que “esperaba a Egipto un invierno de terror sin precedentes” (100) para dar lugar, a continuación, a un capítulo de título bien significativo: “El invierno de la sospecha general”.

En *Spiritus*:

“Penetramos en la tierra de los albaneses por la zona oriental. Era pleno invierno” (2004d: 9). El primer narrador ha ubicado el arranque del texto en mitad de un frío desolador. Además, obedeciendo a la misma ósmosis que se ha planteado en *La pirámide*, el asunto climático de la congelación totalitarista parece trasvasarse de un Estado a otro, aunque en este caso se traten de territorios del ya “ex imperio comunista”:

“La planicie macedonia que dejábamos atrás estaba helada. Nuestros anfitriones de acá, al ver cómo limpiábamos los cristales empañados del coche para ver mejor el paisaje, nos

dijeron bromeando que se trataba del mismo invierno. Al menos hasta las proximidades de la capital” (9).

Porque, al final,

“la historia del comunismo, con independencia de la variedad de países y de pueblos que lo habían experimentado, era uniforme. Lo mismo que aquel invierno” (9),

en la más clara y directa afirmación de Kadaré, que equipara el sistema del Estado totalitario comunista con la estación invernal. Es como una helada,

“una estéril uniformidad (...) una calamidad de tales dimensiones, extendida sobre casi la mitad del globo terrestre”,

al estilo de una glaciación.

En efecto, se trata de todo un país bajo el efecto de una suerte de congelación. Así, cuando el servicio de información se decide a investigar a la gente, mediante la colocación de micrófonos en la ropa, descubre que es una tarea dificultosa debido, precisamente, a eso, al frío imperante: a que todo el país se encuentra sometido a una hégira de hielo, y lo imposible que resulta que se despojen de sus abrigo para, subrepticamente, deslizarles en el interior un micrófono:

“les había parecido un juego de niños hacer acudir a la víctima a una oficina cualquiera, pero, con escasas excepciones, los establecimientos administrativos estaban siempre helados, pues no disponían de calefacción, de modo que a nadie se le ocurría siquiera desprenderse de las ropas de abrigo (...) restaurantes, teatros, salas de conciertos. En todos estos casos la principal dificultad radica siempre en el frío que hace en los respectivos locales. En los restaurantes nadie deja el abrigo en el guardarropa, y todavía menos en el teatro, donde no es posible oír la mitad de los diálogos a causa de los estornudos y de las toses” (114).

Es un país bajo el comunismo, en efecto, pero parece que, también, bajo los síntomas del resfriado: aterido de frío. Siempre, siempre, se trata del mismo frío, hasta que no parece existir una forma de diferenciar una estación invernal de otra. En la prolepsis de los tres años que separan el entierro de la exhumación del cuerpo de Shpend Guraziu se apunta:

“Tres años más tarde, podría haberse creído que se trataba del mismo inicio de invierno, con las mismas nubes y la misma lluvia derramándose del cielo” (182).

Nos encontramos en un lugar en el que siempre rige el invierno, y Kadaré, jugando con dos de sus motivos literarios —el de la visión obstaculizada tras las cristaleras y el de los problemas oculares—, los aúna junto a la proximidad del cumpleaños de Enver Hoxha para presentarnos a un confundido presidente de la comisión encargada de reunir los regalos para el Líder que, en su azoramiento, cree percibir una nevada al otro lado del ventanal: “¿Nieve en mitad de octubre?” (223), se pregunta descolocado, como preludio a toda una escena del absurdo en la que se repasaran los más peregrinos y disparatados regalos que se hacían llegar al dictador, desde todos los puntos de Albania, con el motivo de su onomástica. Sin contar con que, el hecho de que se aproxime el cumpleaños del tirano es un motivo más que justificado para que se desate una ola de frío helador en las calles de Tirana.

En Frías flores de marzo:

“¿Serpientes en esta época del año? (...) Mark comprendió que la serpiente no estaba ni viva ni muerta. Estaba sencillamente congelada” (2001f: 11);

ya puede leerse en el segundo y en el tercer párrafo del inicio de la novela: y en la siguiente página se añade: “Nos hemos estado pelando de frío durante todo el invierno” (12).

En Vida, representación y muerte de Lul Mazreku:

“Los acontecimientos que se referirán a continuación tuvieron lugar durante las vacaciones veraniegas en una villa costera albanesa. Era un verano hermoso, tan luminoso que asustaba, pues resulta más fácil imaginar tales estíos al término de siglos cargados de peligro” (2005b: 9),

Una afirmación formulada en el “Prólogo”, a modo de advertencia, y cargada de doble sentido e intención, para después, en el capítulo II, cuando arranca la historia de

Mazreku, asegurarnos: “la semana había comenzado mal para Lul Mazreku” (13). Lo *hermoso y luminoso* no resulta en absoluto *veraniego* para Mazreku.

En *El Sucesor*:

“El Sucesor fue encontrado muerto en su dormitorio al amanecer del 14 de diciembre”; por obligación histórica,⁶²² la narración arranca bien cercana ya al invierno (2007c: 119), pero es un drama que se había ido fraguando “durante todo aquel otoño” y que había cristalizado “sobre todo con la proximidad del invierno”.

La noche de la muerte de el Sucesor “había sido en verdad horripilante”, se afirma en la siguiente página, “relámpagos, cortinas de agua, viento desatado” (121), todo ello se desencadenaba “después de todo aquel otoño cargado de angustia”. Ha sido necesario un recrudescimiento del clima invernal para desatarse la tragedia del crimen de Estado, en el seno de una cruda noche de invierno, con la peor tormenta. No en vano, la primera parte de la novela se titula “Diciembre del suicidio”, como si tal acto no hubiera podido haberse cometido en otro mes del año. El clima de diciembre se muestra crucial para el desarrollo de la historia: “Aquel frío diciembre de la muerte del Sucesor” (124), se nos insiste en ello, hasta el punto de que Kadaré distingue entre dos territorios, uno interior y otro exterior, ambos sumidos en el silencio que les produce el golpe de la muerte del Sucesor, y para quienes, los inviernos, los diciembres, son terribles:

“Curiosamente, Albania parecía sumida en un profundo silencio. A su lado, la otra Albania, la ‘exterior’, yacía yerta bajo el cielo invernal, como si hubiera sufrido un síncope. Era el mismo cielo decembrino el que se tendía sobre ambas, tan desolado que se diría que en su interior no uno, sino dos inviernos se cernían y aullaban como lobos cenicientos” (141).

⁶²² Como ya he indicado anteriormente, la novela recrea el suceso de la muerte de Mehmet Shehu, número dos de Enver Hoxha, que fue encontrado muerto en su domicilio en la noche del 17 al 18 de diciembre de 1981.

En *Cuestión de locura*:

“Percibí el viento del mal en cuanto penetré en el patio exterior” (2008: 11), anuncia el narrador en el inicio de la historia. Será el viento quién con su presencia traiga los malos presagios, que no serán otros que la llegada del comunismo a Albania.

Durante la elaboración de su tesis doctoral, Tal Levy sostiene una entrevista en forma de cuestionario, mantenida de una forma epistolar, con Ismaíl Kadaré. Formulada la pregunta⁶²³ en relación a este empleo literario de los elementos climáticos, Levy obtiene la siguiente contestación, lo que demuestra, bien a las claras, que en el tratamiento de la meteorología adversa y hostil por parte de Kadaré se encuentra un elemento resistente al régimen, un empeño de dibujar esta novelística *de clima frío* y la firme voluntad de un desarrollo de una literatura *antisolar*:

“Ese panorama climático, que entraba en contradicción con el verdadero clima de mi país, Albania, me originó muchos quebraderos de cabeza durante la época del comunismo. Todos preguntaban: ¿Qué significa toda esa lluvia, ese frío y esa niebla en este país tan sonriente? Las preguntas sonaban particularmente peligrosas cuando me las hacían los periodistas extranjeros. Me veía obligado a fingir que no las comprendía bien y en ocasiones daba respuestas sin mucho sentido. Los lectores despiertos en Albania comprendían la verdad. Todas las obras del realismo socialista estaban repletas de sol, aroma primaveral, alegría y optimismo. Yo era uno de los pocos que proponía un clima diferente. Se interpretaba como una muestra de megalomanía que un escritor pretendiera el cambio del clima de su propio país (...) En realidad, aquello era un acto de desaprobación por mi parte de la literatura sonriente del realismo socialista. Era, por así decirlo, una oposición meteorológica. En el peor de los casos podía suscitar preguntas confusas. Por ejemplo: este querido país socialista nuestro ¿es en verdad tan alegre como lo presenta la literatura? O al revés, ¿existe un ambiente sombrío oculto tras el decorado exterior?” (Kadaré en Levy, 2007b: 432-433).

⁶²³ “El frío, la lluvia, el viento y la nieve configuran una peculiar atmósfera en sus novelas. Como escritor: ¿qué valor le da a estos elementos climáticos?, ¿qué significan el otoño y el invierno para Kadaré?” (Levy, 2007: 432).

b) *Excipit* de clima frío

Si hemos atendido a los *incipit* de las novelas, que rápidamente introducen el mal tiempo como un elemento determinante, también podemos detenernos en la forma en que el clima frío ayuda en las tareas de cierre de las obras, para establecer una especie de *candado climatológico redundante*. De esa manera, la frase “El viento soplaba sin cesar” (2010c: 372) será la última frase de *El general del ejército muerto*, cimentando una relación circular, toda una cosmogonía unida a su inicio climatológico.

Estas estructuras recurrentes y coincidentes del mal tiempo que se ha descrito al inicio de los textos, al que ahora se superpone la mala climatología que rebrota al final del mismo, también aparece en otras novelas, como en la *Crónica de piedra*, donde todas las personas que habitaron Gjirrokastër:

“están allí, perdurables, incorporadas a la piedra, junto con las huellas que han dejado sobre ella los terremotos, los inviernos y las tempestades humanas” (2007a: 272).

Así, en *Días de juerga*, los protagonistas abandonan la ciudad de N., de la que son prácticamente expulsados por su comportamiento díscolo; desde la ventanilla del autobús contemplan un paisaje brumoso mientras van devorando la carretera que los aleja de allí, una carretera descrita en las últimas palabras del libro como “la calzada invernal” (2008: 218), en una forma de transmitirnos lo que les deparará el futuro en Tirana a los dos estudiantes.

Notablemente, cabe señalar que en una narración como *La provocación*, atravesada de principio a fin por la presencia de la nieve, y una vez que se ha producido su desenlace –la masacre que ha terminado con la vida de todos los integrantes del puesto fronterizo–, no será la nieve quien tendrá la última palabra, sino que Kadaré le cederá el protagonismo a otro elemento climatológico que compondrá un cuadro, en este caso, de mucha mayor carga dramática que las nevadas, como es el viento. Así, antes de terminar el relato, se nos presenta un apunte sobre el clima y su acción junto a los soldados muertos, como una forma de recalcar el poder de la climatología en el drama: “Una corriente de aire soplaba, desde ambos lados del pasillo, sobre los muertos” (2014b: 53). No es

necesario añadir, ya, ni una palabra más sobre la nieve, que tan presente ha estado mientras vivían. Ahora que todos han muerto, es el tiempo del viento.

El gran invierno muestra una intención cíclica en su desenlace. Retomando la historia del vendaval inicial que había derribado antenas e incomunicado a la gente, esas personas que se habían subido a los tejados tratando de arreglarlas, en lo que fue el inicio de aquel *gran invierno*, ahora, 693 páginas después, de nuevo, estamos

“a principios de marzo, después de un vendaval cuya furia había superado a las ventiscas invernales, miles de personas subieron a los tejados para reparar, entre otras cosas, las antenas de TV, torcidas y derribadas por el viento. Desde septiembre del año anterior no se recordaba un viento así. Con los cuellos subidos para protegerse de la tormenta, la gente observaba atenta los hierros desnudos de las antenas, como si buscaran en ellas las huellas de una terrible fatiga. En su vida, nunca habían escuchado tantas noticias como en aquel invierno. Y día tras día, noche tras noche, sin comprender bien cómo, habían dado en pensar que, después de todas aquellas noticias recogidas por las antenas en medio de la nieve, la lluvia y el quejido del viento, sus hierros ya estarían quebrados o retorcidos” (1991a: 693).

Albania, los albaneses, han completado el círculo invernal, el aislamiento en el que desde ahora se han instalado, las rupturas políticas, el abandono del capote económico con la URSS, ha quedado atrás, atrapados en la humillante alianza con la China de Mao. Salen de un invierno terrible, y se proyectan hacia una glaciación de decenas de años. Sin embargo, estos hombres, y los personajes de Kadaré, son capaces de soportarlo porque:

“Sin embargo, las antenas, los tejados, igual que todo el paisaje del entorno, continuaban siendo los mismos. Quizá por ello, mientras se disponían a bajar, movían la cabeza como diciendo: *de todas formas, vaya invierno*” (693).

Y así, con la palabra “invierno”, termina el primer ciclo, que proseguirá en *El concierto*, escenificando en esa novela la ruptura, entonces, con China. Pero antes de todo eso, la novela dejará colgada la narración balanceándose en la palabra “invierno”; ningún sol de verano aparecerá al final para teñir con sus rayos de optimismo un mejor e idílico panorama socialista. En esta novela se ha puesto de manifiesto su literatura *antisolar*, solo ha existido otoño, y mucho invierno.

En *El Nicho de la vergüenza* también aparece la palabra tempestad en la última línea: “...ah, en la tempestad, no sé cómo decirlo, ¡Oh, Alá!” (2001e: 188).⁶²⁴

En *Noviembre de una capital*, será la nieve la inclemencia climatológica que perdure hasta el final del texto:

“la nieve, como enviada desde allí para salirles al paso, les alcanzó a la salida de Tirana. Su blancura destacaba sobre las mochilas y los cascos verdosos, pero no conseguía cuajar sobre las bayonetas que se alzaban puntiagudas por encima de las impedimentas, sombrías y enigmáticas” (2011b: 229).

En *El viaje nupcial*, a escasas páginas del desenlace, el ambiente climatológico que caracterizará el *excipit* es notablemente desagradable:

“Amaneció por fin el esperado día de la gran asamblea. Era un día frío, de esos que, cuando piensas que es domingo, resultan aún más helados” (1991c: 154).

En *El año negro*, la narración se había iniciado con una descripción de los males que vendrían aparejados con la aparición del cometa; ahora, en el final del texto, la referencia es a la propia naturaleza del cometa y el lugar por el que transita, la enorme frialdad del cosmos:

“El terror de las personas que había visto sobre la tierra, la insana alegría de haber difundido la maldad con sus rayos, o tal vez ni lo uno ni lo otro, sino tan sólo una suerte de nostalgia, enigmática y turbia pese a todo, que arrastraría consigo a través de la fría inmensidad cósmica” (2001b: 136).

Casi ya al final de la novela, *El firmán de la ceguera* retoma la imagen de una tormenta que se va alejando de forma paulatina, para aludir al término de los acontecimientos narrados y, por ende, concluir la propia narración:⁶²⁵

⁶²⁴ Dos capítulos, el IV y el V de la novela, añaden la repetitiva y monótona situación climatológica a su título: “En el centro del Imperio. Día nublado” (74) y “En el confín del Imperio. Día nublado” (93).

⁶²⁵ Las referencias climatológicas son escasas en esta obra, si bien la afirmación al principio del texto de un tiempo húmedo, y el paralelismo que Kadaré establece con los sucesos del firmán y el proceso de

“Todo el mundo estaba convencido de que la tormenta había pasado. Ésta continuaba descargando golpes dispersos aquí y allá, como los últimos fragores del trueno, pero se percibían ya distantes y faltos de fuerza.

Las últimas jornadas del otoño recuperaron poco a poco la presencia de los días normales” (1994a: 123).

El cortejo nupcial helado en la nieve recurre al mismo título del libro para cerrarse de una forma circular, haciendo referencia a las condiciones climatológicas más duras, las de un paisaje desolado de canchales sometidos al embate del viento, todo ello puesto en paralelo con la terrible condición del cadáver de Shpend Brezftoht, enterrado en su túmulo. Será este uno de los finales de novela más impresionantes de Kadaré, donde muerte, inclemencias climatológicas y paisajes hostiles se aúnan para reflejar el estado de soledad cadavérica:

“Bajo la tierra imperaba la quietud y su pecho, sus costillas reventadas por el acero reposaban en silencio; sin embargo, sin duda procedente de su último suspiro, un viento se alzaba sobre el declive y llevaba su lamento hacia el altiplano de Kosova, arremolinándose en el límite de ciudades y aldeas, precipitándose a través de las carreteras, para llegar por fin al pie de las montañas de Sharr, allá donde las roquedas, envueltas en un resplandor escaso, se asemejan en verdad a un cortejo nupcial helado en la nieve” (2001c: 149-150).

La nevada, las heladas, presentes como un atrezo de fondo, aparecen en el penúltimo párrafo de *El ocaso de los dioses de la estepa*, para así completar esa *circularidad climatológica*. De esa manera, el protagonista sale a una calle, por la que se alejará:

“Salí al otro lado, a la calle fría, débilmente iluminada, donde los escasos transeúntes se apresuraban con las cabezas hundidas en los cuellos de los abrigos” (1991b: 190).

conformación y descarga de una tormenta (incluyendo que después escampará y el tiempo se aclara), me hacen clasificarla como una “novela de lluvia”.

Resulta, además, una especie de trampantojo climático el desenlace de *El vuelo de la cigüeña*, ese *microcapítulo 13* que cierra el texto. En él, tras haber visitado el retiro del decrepito Lasgush Poradeci, el protagonista de la narración da un postrero paseo por la localidad veraniega en donde permanece recluido el poeta. Mientras camina, va reflexionando sobre la ancianidad, el final del tiempo, la eternidad... con términos asociados al paso de las estaciones, al final del verano, a la llegada del otoño y a la partida de las aves migratorias, identificando, así, al propio Poradeci con una cigüeña que emprenderá su vuelo hacia un lugar más cálido que la propia Albania, un lugar que se encuentra ubicado en la muerte y que, sin embargo, no es frío, puesto que el frío estacional se instalará en breve entre los vivos –el frío del sistema de Hoxha– y el escritor-cigüeña partirá hacia lugares mucho más confortables que aquella Albania en la que permanecen los supervivientes:

“Era tal vez la última temporada en que los tres seres homónimos, la ciudad, el lago y el poeta, veraneaban juntos. De la defensa del lago continuaría ocupándose la Unesco (...) Por lo que se refiere al poeta, había dado todos los signos de estar disponiéndose para el tránsito (...)

Hacía fresco, se percibían la hondura del cielo y las altas estrellas sobre él como pocas veces. En otoño las aves migratorias debían de verse allí cuando partían hacia lo lejos (...)

Sentí deseos de decir: ¿Hacia dónde partirás tú, gran pájaro, y dónde nos dejas a nosotros, infelices?” (2002: 149-150).

La salida narrativa de *El concierto*, tras 522 páginas que muy bien podrían sumarse a otras tantas si consideramos a *El gran invierno* como una primera fase del díptico que componen ambas obras,⁶²⁶ este final, presenta el clima invernal inalterado, como siempre ha permanecido allí, sin cambios, en toda su frialdad. Ese invierno ha estado contemplando, como testigo silencioso, página tras página, los aconteceres y mareas sucedidos en el río de las vidas de los numerosos protagonistas de los textos. Los tres personajes que cierran el libro salen al balcón, a contemplar el fruto que ha dado un limonero: “el balcón tenía el aspecto que suelen tener los balcones en invierno” (1992:

⁶²⁶ Luego convertido en un ciclo de *Tríptico del Supraestado* al sumarse *Spiritus*.

522), salvo por aquel pequeño detalle, el arbolito había dado uno de sus frutos, iluminando el aspecto invernal del balcón.⁶²⁷

El invierno, es tan denso en *El expediente H.* que “no sabía cómo acabar aquel año” (2001d: 139). Y la narración se encamina a su final inmersa en la lluvia, que es su naturaleza de ser:

“Era perceptible que la fina lluvia que caía representaba algo más que un mero componente del clima. Se adaptaba a la ciudad, y no sólo a su arquitectura sino en cierto modo a su estilo de vida. Con su murmullo apagado y monótono, se diría que intentara ayudar a las gentes a liberarse del exceso de carga que soportaban, reprochándoles su alejamiento de la vida cotidiana” (2001d: 171).

Un *excipit* que despierta la curiosidad en el estudioso kadariano es el final del relato *La lectura de Hamlet*. Si bien la narración se ubica, de forma temporal, en la primavera en la que Albania se convierte en República comunista, no hay ninguna referencia a un tiempo climatológico en el texto, salvo un detalle en las líneas finales, que mezclan el clima externo con cierto *clima interno futuro* que anuncia la congelación a la que se verá sometido el país. Son dos líneas que aparecen como rúbrica a un texto que, aún cargado de ironía, crítica y doble sentido, había resultado ciertamente amable articulado en la voz narradora del niño/Kadaré protagonista de *Crónica de piedra* y de *Cuestión de locura* y que, sin embargo, ahora, poco antes de dormirse arropado por el poder que le presupone a Shakespeare y a Hamlet a la hora de conjurar fantasmas y brujas, y demonios –tal vez unos fantasmas y brujas y demonios que no sean los de los cuentos infantiles sino los del comunismo⁶²⁸, y ante los que, evidentemente, el vate de Stratford no tendrá esos poderes que se le presuponen para el conjuro–, deja un poso de malestar en la lectura:

⁶²⁷ Independientemente de que el limón sea un fruto de invierno, Kadaré ha construido un entramado narrativo que denota una excepcionalidad en esta aparición, todo un ejercicio de resistencia al imaginarnos el vivo colorido amarillo destacando sobre el gris urbano invernal de las mustias fachadas de la Tirana del régimen. Un toque de colorido con el que culminar una obra densa y amarga, que ha transitado virada en sepia por muchos momentos.

⁶²⁸ Las brujas y los fantasmas de los cuentos infantiles aparecen en contraposición con las sombras que propagaba el comunismo: “En cuanto a las sombras, si bien la radio no cesaba de denigrarlas día y noche, llegando a calificarlas de engendros del fascismo, de Norteamérica y de Israel, estas no daban señal alguna de retroceso” (2014b: 59).

“Entre tanto, los cielo límpidos se desplegaban y sucedían renovados. Mi mente me iba acercando al Polo Norte cuando el sueño, el más dulce que había tenido jamás, me envolvió por completo” (2014b: 67).

En efecto, son esos *cielos límpidos y renovados* de la República comunista de Albania los que deberían tranquilizarnos... pero la falsa estampa de placidez, junto al sueño del niño, dulce, ya alberga, en ese desplazamiento hacia el Polo Norte, la congelación atroz que estaba por sufrir.

Y he dejado para terminar el caso de *El cerco*, una novela que destaca por hacer de la ambientación calurosa y exasperante una de sus características principales. En este caso, se produce una exageración de esa clave del *buen tiempo socialista*, extremándolo. La línea narrativa se resuelve, con toda intención, cuando aparece la lluvia, señal de derrota de las tropas que asedian la fortaleza. Desde la versión original a la edición moderna, que ha completado el autor, y que incluye aquellas partes (las relacionadas con la religión y el sexo, fundamentalmente) que se vio obligado a recortar en su momento a causa de la censura en 1970, se puede encontrar una alteración fundamental que obedece a su *intención climatológica*.

“Hacia el final del invierno” (2010b: 13), con estas primeras palabras arranca la versión moderna.⁶²⁹ De nuevo se nos presenta una climatología hostil para dar paso, a continuación, a la voz de un albanés que será víctima del asedio de la fortaleza. Tras esa voz, que introduce los acontecimientos, se desencadena la narración, que arranca un 21 de junio⁶³⁰. Desde allí, las escenas plenas de polvo, repletas de calor, las referencias continuas a la sed, son una de las identidades narrativas de la novela que transcurre durante un durísimo mes de agosto. Sin embargo, con la llegada de la lluvia la obra se precipita en su final. La lluvia trae el fracaso, y el suicidio de Tursun bajá —“su alma, sola, se alejaba bajo la lluvia” (381)—, el mal tiempo acerca la victoria, la gloria y el descanso de los albaneses. La retirada de las mujeres que conformaban el harén del bajá, cargada de simbolismo, termina con la imagen del carro abandonando el territorio europeo mientras, en la última frase, “el coche continuaba su camino bajo la lluvia” (393).⁶³¹

⁶²⁹ “A finales del invierno”, encontramos en Kadaré, 1988: 13.

⁶³⁰ “18 de junio”, curiosamente, en 1988: 15.

⁶³¹ “El coche proseguía su interminable camino en dirección a Asia”, en 1988: 287, tal es la última frase de la novela en su versión primitiva, que en ningún instante se refiere a esa lluvia que aparece en el colofón de la obra revisada.

Significativamente, en una *novela de calor y de sed*, la última palabra, determinante, ha sido la palabra “lluvia”, que trae la humillación del enemigo y el heroico triunfo de la identidad albanesa.

11.1.1-Kadaré y las tres estaciones o hacia una literatura antisolar

El verano, en este empleo del tiempo climatológico como elemento de resistencia, no parece tener mucha cabida en el imaginario narrativo de Kadaré. La estación imperante en sus narraciones es el otoño o el invierno, y la mayoría de las veces se desarrolla la acción, o el meollo de la acción, en esas épocas.

Así, en veintitrés obras se cumplen claramente estas premisas del otoño y del invierno como escenarios de la acción. En otoño empiezan trece: *El general del ejército muerto*, *El monstruo*, *El gran invierno*, *Noviembre de una capital*, *La estirpe de los Hankoni*, *El ocaso de los dioses de la estepa*, *El viaje nupcial*, *El firmán de la ceguera*, *El año negro*, *El concierto*, *La pirámide*, *El accidente* y *La cena equivocada*.

Lo hacen en pleno invierno diez: *Días de juerga*, *Crónica de piedra*, *La provocación*, *El puente de los tres arcos*, *El Nicho de la vergüenza*, *El Palacio de los sueños*, *El expediente H.*, *Spiritus*, *El Sucesor* y *Conversación sobre brillantes en una tarde de diciembre*. Pero, además, habría que sumar *Frías flores de marzo*, donde la historia principal del pintor Mark, arranca en invierno, y la de la mujer desposada con una serpiente, en el *contracapítulo* inmediatamente posterior, se ubica en el otoño.

El caso de *Vida, representación y muerte de Lul Mazreku* muy bien se podría sumar también a las novelas que se desarrollan en el invierno, dado que, a pesar de que el prólogo advierte de que los sucesos que pertenecen al hecho central ocurrieron durante un verano (y de ahí gran parte de su carga paradójica y simbólica) lo cierto es que la novela empieza presentando a su protagonista, Mazreku, en ambiente invernal, puesto que

“se acercó a la ventana. El cielo estaba encapotado pero la oscuridad albergaba en su interior una suerte de luminosidad (...) Estaba a punto de ponerse a nevar (...) La sequedad del viento presagiaba la inminencia de la nieve tanto como el cielo” (2005b: 15).

Además, en un momento determinado se añade que, explotando el sentido irónico climático, el suceso determinante que ocurre en verano “para nosotros es... cómo decirlo..., peor que el invierno” (47).

La tensión climática en esta novela queda patente en el título de uno de los capítulos, “Mal tiempo. Buen tiempo” (VI, 89), como si existiera una pugna tensa entre los sucesos acaecidos en verano y los acaecidos durante el resto del año, que vendrían a enturbiar “el clima por lo general gozoso del socialismo (que) se veía gravemente ensombrecido por esta terrible plaga” (38). Lo que acontece en verano, esos males, son achacables a una especie de *mal estacional*, equiparable a una *plaga de temporada*, como una invasión de langosta o la proliferación del gorgojo que arruina las cosechas. El *mal* no es otro que las deserciones del país, que con el acicate del buen tiempo agostí se intentan por mar, atacando las costas que separan Grecia de Albania desde su punto más próximo, situado en la región adriática de Saranda, a unas dos millas náuticas de Corfú.

En *Abril quebrado* la acción se desarrolla entre marzo y abril por meras exigencias de coherencia espacio-temporal con lo argumentado en el texto, lo que ya equivale a una incipiente primavera que no termina de brotar, como en el texto se deja bien a las claras: “El invierno parecía interminable” (2001a: 55), “Qué largo es este invierno –dijo Besian–. Parece que no fuera a acabar nunca” (114) o “había comenzado abril, pero la primavera apenas se manifiesta” (155). Las venganzas y contravenganzas que se abaten sobre la familia de Gjorg Berisha arrancaron en una “fría noche de octubre” (36). Desde aquel instante, el frío y todas las referencias al mismo, rodean una y otra vez la historia.

En *El cortejo nupcial helado en la nieve* el suceso principal se sitúa inmediatamente después de la manifestación del primero de abril de 1981. De nuevo estamos ante una bisoña primavera que brilla por su ausencia. Asunto, el del clima helado, sobre el que se insiste desde el mismo título, y en numerosos pasajes del texto:

“Sin lugar a dudas el espíritu de la conciliación terminaría por descender hasta allí abajo, de igual modo que la calidez de la primavera, poco a poco, penetra profundamente en la tierra helada. No era cosa fácil tras un invierno de once siglos” (2001c: 55).

Es invierno cuando ocurren los grandes acontecimientos que han conmocionado y virado el devenir histórico de Albania. Son sucesos acaecidos en *clima frío* la invasión de los otomanos atravesando *El puente de los tres Arcos*, la toma de Albania por parte de los partisanos, que se la arrebatan a las tropas nazis en *Noviembre de una capital*; es

invierno cuando el presunto suicidio-asesinato de Mehmet Shehu de *El Sucesor...* y Kadaré no ha querido ser ajeno a esa tradición gélida en sus textos. Si debe acontecer algo importante, que venga con la helada. Serán los otoños, los inviernos, unas estaciones especiales que traigan acontecimientos notables. Así, los personajes de Kadaré no escapan a semejante apreciación. En *El viaje nupcial* se afirma:

“Ahora sí que ha llegado el otoño –dijo Stres pensativo-. He observado que los sucesos más extraños suceden en otoño” (1991c: 34);

y en *El expediente H.* se concluye que:

“en verdad, el último invierno, aunque al principio tranquila e inadvertidamente, había traído consigo hechos extraordinarios” (2001d: 171).

Primavera y verano son estaciones sobre las que, a menudo, la narración kadariana pasa como sobre ascuas.⁶³² Al calor, a la incomodidad de la canícula, o que ese sea el esquema climatológico ejemplar para la publicidad de la Albania soleada y feliz que desea presentar el régimen, se une el aburrimiento de lo oficialmente controlado. En *Crónica de piedra*, el protagonista, trasunto autobiográfico de la infancia de Kadaré, pasa el verano y una parte del otoño en casa de su abuelo, lo que para él resultó ser

“el verano más largo de mi vida. Estaba continuamente adormecido. Los días pasaban uno después del otro, sin acontecimientos y sin nombre” (2007a: 207-208).

Y aunque *Tres cantos fúnebres por Kosovo* sitúe el arranque de la acción en primavera, a los pocos párrafos el narrador ya se encarga de advertir que en aquella zona de los Cárpatos “todo estaba vinculado a la nieve” (2004e: 13) y que, por lo tanto, lo que pueda ocurrir vendrá desencadenado por lo que marque esta climatología, como un anuncio de la congelación posterior en la que se sumirán las tropas católicas tras el desastre que se les avecina ante los turcos. La guerra se anunciará en primavera, los preparativos se realizarán en junio, y será a finales de ese mes cuando los ejércitos contendientes se citarán en el *Campo de los Mirlos*. La noche de víspera de la batalla se desencadenará un viento furioso. Durante la batalla, que dará el acceso del Imperio

⁶³² Una interesante excepción la encontramos en el relato *La lección de Hamlet*, que se ubica y narra “aquella primavera” (2014b: 55) de la llegada de la República comunista a Albania.

Otomano a los Balcanes, la llanura de Kosovo se mantenía “sumida en un calor abrasador” (2004e: 50). Kadaré transita aquí por un estado narrativo-climatológico poco acostumbrado en sus novelas, pero lo extraordinario de la circunstancia así parece requerirlo. El vagabundeo, la huída de los dos aedos por la Centroeuropa del momento se produce en verano, pero Kadaré no se muestra propicio a dar ningún indicio sobre el clima que arrostran, aunque propiciado por el periplo geográfico que llevan a cabo sus protagonistas, muy bien podría hacerlo, y oportunidades no le faltan para ello. Sin embargo, la narración ni tan siquiera se fija en algunas lluvias o vientos ante los que, en otras ocasiones, el autor se muestra tan predisposto. Por todo esto, califico *Tres cantos fúnebres por Kosovo* como una novela *aclimática*.

En *El puente de los tres arcos*, el monje Gjon relata lo ocurrido durante “este invierno” (1989: 11) situando el suceso inicial que desencadena la novela, el ataque de epilepsia de un desconocido a las orillas del río, “a primeros de marzo de 1377”, es decir, al final del invierno anterior. Entre el epiléptico, y los sucesos que narra Gjon, existe una pinza temporal de primavera y verano que no interesa en exceso, salvo por las obras llevadas a cabo para erigir el puente. Cuando retorna el otoño (48) se desencadenan los acontecimientos. Noviembre y diciembre son meses clave para la narración, hasta alcanzar un nuevo mes de marzo y una nueva primavera gélida (91). El verano pasa con una rapidez asombrosa (110) para resolverse la novela en un nuevo pleno invierno, en concreto el 23 de diciembre, cuando se produce la primera *razzia* otomana contra los vigilantes albaneses del puente: se inicia, así, la invasión.

La presencia de la lluvia en esta novela va marcando el ritmo de las estaciones y de lo narrado. Mientras el hombre sufre el ataque de epilepsia, que será interpretado como una señal para erigir el puente, alguien recalca el frío que hace (15). “A finales de marzo, un día de fría lluvia”, matiza el monje Gjon (21), el indolente Conde acuerda en una reunión la construcción del paso. La primera aparición del constructor del puente se realiza bajo “una lluvia fina” (31), que prosigue en medio del frío, casi todo ese mismo mes de marzo (34). A finales de abril llegan las caravanas con los obreros y los encargados de supervisar la erección de la estructura; el puente se eleva en verano y bajo el calor, pero de inmediato llegan el otoño y las lluvias:

“empezó una lluvia fina, persistente, que parecía empeñada
en empapar cuidadosamente todos los rincones del mundo”
(48);

después, “noviembre llegó más frío que otros años” (50).

“En vísperas del invierno, junto con los primeros fríos, hicieron aparición por todas partes derviches nómadas” (51).

Los acontecimientos prosiguen, íntimamente unidos a las lluvias (ligeras, densas, pesadas) y al transcurrir de las estaciones. El monje se lo pregunta:

“¿Quiénes son estos derviches nómadas?, ¿por qué aparecen al mismo tiempo por todas partes en los Balcanes, estando tan próximo al invierno?” (52).

En este ritmo de los sucesos atmosféricos, “la escarcha cubrió la tierra” (52) —es algo que casi parece inevitable—, mientras los acontecimientos se introducen en “los últimos días de noviembre y la primera semana de diciembre” (56): así,

“una lluviosa mañana de diciembre (...) el cielo había bajado como si pretendiera asfixiar la tierra. La lluvia era fina, lenta, como algo sin esperanzas”,

como preámbulo al derrumbamiento de uno de los pilares del puente. Desde entonces,

“la lluvia siguió cayendo una semana entera (...) Dicen que sólo llueve así una vez cada cuatro años. Daba la impresión de que los cielos vaciaban sobre la tierra toda su antigüedad” (73).

Bajo “el tremendo frío” (83), el trabajo de reparación del puente prosigue, “los días de marzo rodaban como trozos de hielo” (91) y el proceso culminará con el hombre emparedado en uno de sus pilares. El emparedamiento coincide con un vendaval de lluvia, un cielo gris y abundante aparato eléctrico (95). Después de la barbarie, retorna una “primavera de una claridad fuera de lo normal” (108), como si la nitidez acrecentara el drama del hombre emparedado. Pasará el verano “con una rapidez asombrosa” (110) hasta que “un viento frío indicaba que el otoño estaba ahí”. Diciembre y el final de la narración llegan de la mano, entre mal tiempo, niebla y vaho (139-141).

En este sentido climatológico y estacional, juega un papel clave el último capítulo de *El Palacio de los sueños*, con el paradójico título de “La aproximación de la primavera”. Dentro del inmenso trampantojo del régimen de Hoxha que la novela representa, este capítulo pone de relieve toda la acidez de la crítica de Kadaré. El lector

ha transcurrido por una *novela de helada* en donde los espacios gélidos, la vida congelada, los *ambientes polares*, han marcado el devenir de Mark-Alem en el interior del Palacio, pero también se han apoderado de la escasa vida privada que desempeña en el exterior. Ahora, con un toque no exento de crueldad, se le anuncia esa llegada de la primavera. Y en efecto, “los almendros están en flor” (1991a: 231), Mark-Alem contempla desde la ventanilla de su carruaje “la renovación de la vida, la calidez de las nubes, las cigüeñas y el amor” (232). Después de una travesía tan heladora el atisbo de calidez tan solo aparece en las últimas líneas de la novela, para retirarse súbitamente tras las lágrimas de Mark-Alem.

El anuncio de la primavera es el golpe de gracia final: no existe el calor en el libro. Es más, el propio Mark-Alem sabe muy bien que la idea de la calidez es una trampa. Que en cuanto asome al exterior, creyendo que hay un rayo verdadero de luz,

“en el momento en que, atraído por la vida, saliera de su refugio, en el instante mismo de la traición, el encantamiento tocaría a su fin”,

y la rama de almendro sería una decoración para su tumba. No existe vida, ni luz, fuera del amparo del régimen monolítico; si alguien intenta abandonar esas tinieblas se precipitará en unas nuevas tinieblas, las de la muerte. Tal es el desesperanzado y demoledor final del libro.

Pero si el régimen quería buen tiempo, que brillara el sol, Kadaré aún le dará sol: en *El firmán de la ceguera* el sol será una de las formas elegidas por las víctimas para ser cegados, y a la que pueden optar aquellos que se presenten voluntariamente a la *desoculización*. Porque someterse a la visión directa del astro, con sus consecuencias menos desagradables que otros procesos peores,⁶³³ es una forma de gracia o de recompensa por hacerlo de manera voluntaria. El resplandor solar por el que aboga el Estado produce la más profunda de las cegueras y oscuridades. En su crítica para *New Statesman* a la novela breve *El sucesor*, Julian Evans⁶³⁴ afirma que:

“como albanés que vivió a través de la década de los sesenta soviéticos, Kadaré rechazó el sol manufacturado del realismo socialista en favor de un clima más balcánico” (2006).

⁶³³ Que les extraigan los ojos con un palo puntiagudo, desorbitándolos mediante el peso de piedras sobre el pecho... quemándolos con ácidos...

⁶³⁴ Bristol. Escritor y crítico literario, editor de importantes revistas de cultura y literatura y autor de reseñas en publicaciones como *The Guardian* o *Esquire*.

En efecto, el propio autor, en una entrevista sostenida con Evans para *The Guardian*, unos meses antes, reconoce que:

“los niños no quieren leer sobre el trabajo duro, lo que quieren es jugar. Les gustan los horrores, les gustan los fantasmas y las brujas y los magos. Odiaba los libros soviéticos, repletos de sol, de trabajo en el campo, de gozosa primavera, de alegre verano lleno de esperanza. La primera vez que escuché las palabras “esperanza” y “trabajo duro” me hicieron bostezar” (Kadaré en Evans, 2005b).

La oposición entre un clima socialista de sol refulgente y un clima balcánico de granizo establece también una oposición entre el aburrimiento estatalizado y lo interesante o divertido que radica en la individualidad imaginativa de cada persona. El *hombre nuevo* del mundo del *realismo socialista*, siempre bajo el sol luminoso era, curiosamente, irreal: estaba sumido en un mundo comunista frío que congelaba la vida interior y cualquier capacidad de expresión fuera de los cauces controlados.

En la misma entrevista con Julian Evans, Kadaré explica el magnetismo que ejerció el clima helado en su imaginación al encontrarlo, por accidente, en un libro que leía de pequeño. Se trataba de una historia acerca de la creación del Ejército yugoslavo, narrada por el propio Tito:

“Estaba leyendo este libro, un día completamente aburrido cuando me topé con la frase “en aquel terrible, gélido invierno de 1942”. Me quedé asombrado. Aquí, en este libro completamente estúpido, había encontrado una frase viva. Sonaba como literatura. Esas palabras “invierno”, “terrible”, “gélido”: después, siempre busqué otras palabras como aquellas”.

Es la misma historia que narra el niño protagonista de *Cuestión de locura*. Los libros de la biblioteca han experimentado un súbito cambio con la llegada del comunismo y los preceptos del *realismo socialista*. En las lecturas ya no aparece “ningún paraje desolado, envuelto en bruma” (2008: 32). Entonces, cae en manos del niño *En el sexto aniversario del ejército yugoslavo*, de “Josip Broz Tito”. A primera vista, el libro no parece apasionante, pero

“en el libro de Tito, cuando hacía ya tiempo que había perdido toda esperanza, me tropecé al final con la frase

siguiente: “En el curso de aquel glacial y terrible invierno del año 1942...”. Casi no daba crédito a mis propios ojos, lo mismo que un caminante al toparse con una criatura viviente en mitad del desierto. La releí diez veces seguidas y, cada una de ellas, no cesaba de sorprenderme que aquella frase no se hubiera desecado ya en contacto con la multitud de palabras estériles que la rodeaban.

Lo mismo me ocurrió con la palabra “terrorífico”, (...) la única de interés del libro del padre Anton Harapi” (33).

Existía una literatura aburrida, anestesiada y muerta, la oficial, en la que el sol del *personaje positivo* relumbraba a golpe de consignas, y una literatura original, misteriosa y oscura, con nubarrones oscuros repletos de adjetivos, prestos a descargar sobre personajes helados, paramos desolados y ventosos en donde los hombres vivían la congelación del totalitarismo. Así parece en *El ocaso de los dioses de la estepa* cuando Kadaré toma su riesgo al establecer esta tensión entre frío y oposición al régimen. En la narración, el escritor protagonista arriba a la capital soviética bajo la cortina de lluvia y pronto la ciudad muestra su hostilidad: “oleadas de hielo se cernían sobre el Moscú invernal” (1991b: 147), afirmando que “todo estaba ahora cubierto por la nieve y esta parecía reclamar olvido” (78).

El clima helado del Estado criminal cala en los corazones humanos, como parece afirmar el funcionario encargado del transporte de las cabezas cortadas, Tunxh Hata en *El Nicho de la vergüenza*: “Yo y el viento de febrero (...) hacía frío y yo me sentía inundado por la tristeza” (2001e: 50).

La lluvia y el clima gris traen monotonía y tristezas a las vidas cotidianas. En *El expediente H.*, se asegura:

“Afuera, como si nada hubiera sucedido, se deslizaba el mismo día invernal, con la lluvia omnipresente y gris, cuya indolencia al caer parecía marcar el ritmo de toda la vida en derredor” (2001d: 20).

c) Las novelas de la helada

En *El Palacio de los sueños* se deja bien patente, insistiendo en numerosas ocasiones, de lo gélido del ambiente, lo helado de sus estancias, como si la mole oficial generara un frío, una congelación, que irradiara al resto de la ciudad, del país. Hasta el

punto de que, aunque el clima haya mejorado, haga buen tiempo, el personaje, en este caso Mark-Alem, “sentía que una especie de frío gélido le invadía el pecho” (1999a: 147).

Y el frío, absoluto, reinante y todopoderoso, omnipresente, desde el mismo título, inunda *El cortejo nupcial helado en la nieve*. El frío está por todas partes, en las personas, en los comités, en los hospitales, en los actos desalmados y como automatizados que se llevan a cabo. Las sonrisas son frías, los rostros son fríos, las habitaciones son frías, los objetos son fríos e, incluso, los libros presentan esa cualidad con los “lomos azules y fríos” (2001c: 65). Y las palabras, y los caracteres tipográficos con los que se escriben: el “frío signo de interrogación”... y hasta las voces, como la del compañero Kostic, “helada” (83).

Es un tipo de *literatura en clima frío o de la helada*, conformado por novelas atravesadas por un ambiente de congelación que busca reflejar todo un sistema de vida y comportamientos: “el hielo de la desconfianza subsistía (...) Fue un tiempo teñido de un clima particular” (2001c: 54).

De igual manera, otra novela en esta clave del frío, *de la helada*, ya desde su título completo, es *El concierto del fin del invierno*, donde la helada, el granizo, la nieve, siempre están presentes, incluso en el elemento metafórico de la avería de un alto horno que hará que se enfríe, de forma significativa (1992: 459). El frío deambula de la mano de los personajes, extiende su capa sobre esta visión de la vida cotidiana del comunismo, una vida cotidiana que se desarrolla bajo cero y que parece imposible de caldear.

La siguiente obra del *clima frío*, que también lo anuncia en su título, es *Frías flores de marzo*, toda ella invadida por la presencia de la congelación, un malestar que penetra hasta los huesos, la incomodidad de una glaciación intensa y aturdidora. Los personajes de esta obra continuamente sienten frío, y no cesan de repetirlo y afirmarlo: “pronunció tantas veces la palabra frío que a Mark le pareció que llegaba en verdad a estremecerse” (2001f: 79).

La vivienda del protagonista se caracteriza por un ambiente helador. Mark Gurabardhi

“hablaba de la sombría atmósfera de su casa, una frialdad que lo invadía todo, paso a paso, día tras día, como si estuviera describiendo el descenso de los hielos invernales desde las cumbres de las montañas” (75-76).

El ambiente no es sólo en el interior del domicilio. En la vía pública también es desolador:

“En la calle se sentía el primer frío del otoño. Tras la caída de una parte de sus hojas, los árboles resultaban extraños y amenazantes. Sin contar con que la mayoría parecían perfectamente adecuados para un ahorcamiento” (90-91).

Y Gurabardhi, en una imagen de un notable simbolismo intenta, obsesivamente, llevar a cabo la pintura de un iceberg que denomina, con una adjetivación que entronca con esa idea de literatura cargada de términos enfrentados a la luz radiante del *realismo socialista*, como un iceberg *antisolar* (105). El recurso que presenta Kadaré en *Frías flores de marzo* en derredor del iceberg es una nueva subversión de un motivo clásico: Mark ha enfermado, y la llegada de la fiebre le produce un delirio con alucinaciones que lo llevan a

“precipitarse sin cesar hasta los diferentes niveles del universo subterráneo. Descendía más y más, como en un ascensor, cada vez más rápido, vertiginosamente, dantescamente. El brusco desvelamiento de las cosas ocultas resultaba insoportable: los estratos de petróleo sin alma y sin remordimiento, el luto de las vetas de carbón abandonadas, el cinismo de las esmeraldas que emitían destellos de sonrisas dispersas” (103).

Estamos, pues, ante un típico movimiento descensional a los infiernos, calificado sin pudor por el narrador como “dantesco”, en donde se está produciendo una revelación de lo oculto en el subsuelo en consonancia con ese conocimiento soterrado que aguarda bajo los montes a la espera de ser descubierto y que inunda toda la narración de *Frías flores de marzo*. En este caso, como una premonición de que ese conocimiento se halla en los expedientes secretos del régimen, que albergan las noticias de crímenes, los minerales que contempla Mark en su *delirio descendente* transmiten sensaciones desalmadas y como enlutecidas. En un nuevo embate de la fiebre, cuando la ambientalidad nos ubica entre sudores, calor, infiernos y subsuelo, de nuevo aparece el bloque de hielo, el iceberg como algo que mantiene una relación estrecha con todo lo anterior, con las profundidades, lo más helado en el mismo centro de la maldad.⁶³⁵

⁶³⁵ Otra vez encontramos la referencia a ese demonio de la *Comedia*, con sus patas ancladas en el mismo hielo del Cocito, en el centro de la tierra.

El iceberg que hundió al famoso barco, al *Titanic*, se presenta ante el Marc Gurabardhi que viste en su delirio febril su desdoblamiento de la *otra vida* policiaca, para así instruir una declaración de culpabilidad del trozo de hielo como autor del siniestro. La declaración del iceberg reúne los pasos habituales de una ficha policial en comisaría: filiación, padres, “yo era hijo del frío y él era mi señor” (104), admite el bloque de hielo, que se auto inculpa, y hace su autocrítica denominándose como “solitario, frío”, y el adjetivo determinante: “antisolar”. Porque el hielo, vagando por la oscuridad y frialdad del mar, va al encuentro del impacto contra el barco que se presenta

“desbordante de luz y de señales, de calderas de carbón y chimeneas humeantes, de sonrisas, de vientres de mujer provistos con el banderín piloso del amor, de música y de champagne” (105).

La vida, simbolizada en el celeberrimo transatlántico, se marcha irremisiblemente a pique cuando se va a “encontrar con aquel centinela fronterizo del imperio del hielo”, que encarna al régimen de Enver Hoxha. El régimen *antisolar* es contrario a la vida, es frío y hielo, es invierno: es el enorme iceberg que hundió al *Titanic*.

Otro texto cuyo arranque, de una forma exacta, se ubica en una primavera incipiente –un siete de abril de 1939– es *El jinete con halcón*. Sin embargo, y en contra de lo que la exactitud que ese comienzo de la narración podría anunciar, los acontecimientos no se entretienen en la primavera. Una veloz prolepsis anuncia la construcción, ya en otoño, del pabellón de caza pergeñado tan solo unos párrafos antes, y tras un súbito salto, pasamos a la primavera siguiente y a un nuevo verano, para detenernos, brevemente, en otro otoño que narra la visita del arquitecto para supervisar el remate de las obras del palacete. La pluma de Kadaré en esta novela ha volado por las estaciones cálidas, en las que no ocurre nada relevante para la narración, ubicándose repetidamente en el otoño, como atraída por un polo magnético. En diciembre de 1940, el Albergue de caza de Lezha, que era un pantanal en abril de 1939, está terminado, y se procede a su “coronación” con la colocación en el salón de la chimenea del cuadro que resulta crucial para la trama, y con la celebración de la primera partida de caza; a esa partida le seguirán las batidas de febrero y de marzo, e incluso se anuncia una última para abril de 1941, que será aplazada sin motivos (2001f: 31)... tal vez este sea un nuevo guiño *antisolar* de Kadaré, dado que iba a celebrarse la cacería en el albor de una nueva primavera, y no resultaba de *interés climático*, narrativamente hablando.

El palacete se camufla de los bombardeos (32) en verano de 1943, antes, el arquitecto a muerto a finales de la primavera, y un salto temporal enorme anuncia la caída en desgracia de Galeazzo Ciano, describe su fusilamiento como traidor a Benito Mussolini (lo que ubica la narración, con su velocidad característica, ya en enero de 1944). Pero Kadaré retrocede de repente en el tiempo con una marcada analepsis y se detiene en la investigación que llevan a cabo los italianos para desvelar todos los hilos de la maldad de Ciano en su conjura contra el Duce. Hasta alcanzar, con una nueva prolepsis, el mes de septiembre de 1943 y la capitulación de Italia. La llegada de los alemanes a Albania es consecutiva, y dos años después, a mediados de diciembre de 1945, dos jeeps del “nuevo Estado comunista” (39) albanés, aparkan frente al abandonado palacete. Tras una breve estancia como intérprete, Bardh Beltoja regresará, para ser *ejecutado* en un accidente de caza, transcurridos cuatro meses. El tiempo que se ha desencadenado vertiginoso ubica este macabro desenlace en un nuevo “diciembre” (42) con “el cielo encapotado, silencioso”, al que un apunte descubierto al final de la narración fechará con la misma exactitud que encontrábamos al principio: un “19 de diciembre de 1947” (52).

Y en un último salto llegamos a otro diciembre, ahora de 1999, un brinco de medio siglo, para mostrarnos al hijo del arquitecto original llegando a Albania con el objeto de visitar el palacete construido por su padre. La narración ha corrido, con velocidad, por todo aquello que ocurría en primavera y verano, como si los preparativos para la muerte, y la muerte misma, sólo pudieran acontecer, y narrarse, en los meses invernales, con sus preludios otoñales y su cristalización en los diciembres y enero más helados.⁶³⁶

La Historia de la Liga albanesa de escritores frente al espejo de una mujer presenta un ambiente desolador, de un colectivo de escritores desmoralizado. Aunque el texto se presenta escaso de referencias climatológicas, si que se encuentra atravesado por una completa devastación helada arraigada en quienes desearían poder escribir con libertad y deben hacerlo al dictado, obligados a renunciar a su libertad, incluso a la sexual, y son deportados a otros lugares para pagar una especie de tributo *reeducador intelectual*. Para ellos, la única referencia de comportamiento moral e íntegro, será, finalmente, una prostituta que, negándose a la *reeducción*, optará por el suicidio, mostrando así mayor dignidad que los autores y escritores, que siempre hacían gala de grandes palabras y nulos actos. La crítica de Kadaré, su reflexión y comparación del gremio de los escritores con la prostituta, es demoledora.

⁶³⁶ Por todos los motivos expuestos, catalogaré a la novela como una de las *novelas de helada*.

¿Quién es esa prostituta? Se trata de Margarita, que recibía en un callejón que desembocaba en la calle Dibra, cercano a la Liga de Escritores y era “la prostituta de más clase de Tirana y, según parecía, de la única” (57), siendo prodigiosa su forma de supervivencia, con clientela relevante y selecta, sustentada en un sistema de contactos basado en el boca a boca, burlando al régimen, cobrando 1000 *leke* y conviviendo con el apoyo de su madre, que la ayudaba en todos los asuntos de administración y mantenimiento del *negocio*.

“Fue un día frío de marzo” (2002: 74), advierte el narrador al principio del capítulo 5 de *La Historia de la Liga albanesa de escritores frente al espejo de una mujer*, porque parece que sólo en un día semejante se pueda desencadenar la penuria que azotará al protagonista, súbitamente convocado por el redactor jefe del periódico para el que trabaja, y que transmite a los escritores un mensaje del Comité Central con palabras “sombrias, tanto que provocaban escalofríos”. El mensaje abunda en la actitud de la prensa, de la revista de la Liga de Escritores, de la misma Liga, para reconvenirlos a todos acerca del

“espíritu liberal, un relajamiento de la vigilancia revolucionaria, una blandenguería que no tenía nada en común con el optimismo de la vida socialista”.

Esta advertencia es como un termostato que descendiera, ya de por sí una temperatura gélida, por debajo del cero moral de los intelectuales, que en las anteriores páginas del texto ya han ambientado la decadencia, amargura y hartazgo de un gremio que escribe al dictado, presa del pavor y del pánico, de la servidumbre y sumido en la miseria de los principios, en la rebaja de la autoestima más absoluta. Pues bien, aún podía ser peor: acabarán humillándose hasta compararse con una prostituta y, en esa comparación, que a título personal lleva a cabo el protagonista-narrador, salen perdiendo.

Todo comportamiento es objeto de reprimenda y castigo, todo puede ser observado por el régimen e interpretado, en el clima de la helada, como una *desviación*. Los escritos acerca de los logros de la literatura en China, Vietnam o Cuba, sobre el arte revolucionario progresista, ya no eran tan habituales como deberían. Por el contrario, noticias como las que se referían a suicidios de escritores, la muerte de Hemingway, o celebrar el aniversario del suicidio de Maiakovski, ocupaban demasiado espacio.⁶³⁷ Así

⁶³⁷ Si bien el referirse a los suicidios de autores occidentales servía para mostrar la crisis espiritual del sistema capitalista, lo de mencionar el suicidio de Maiakovski, en plena era de Stalin, era algo que convenía silenciar. Como ya he notado en esta tesis, en el bloque del Este las autoridades negaban que existieran suicidios en el *paraíso socialista* y, simplemente, *esa era una aberración que no practicaba el hombre*

que se había convocado un pleno urgente de la Liga de Escritores en donde se anunciarían medidas para solucionar esta situación tan desagradable para el régimen porque lo “verdaderamente importante es el espíritu general” (77) por el cual vela el Partido. Ese espíritu no puede decaer, si lo hace, el enemigo de clase lo aprovecha, y “utiliza procedimientos sinuosos: la bebida, las mujeres, la música, la religión, la poesía hermética” (78). De esa manera:

“no existen más salones literarios que los salones del Partido
(...) Las reuniones, las consultas con la clase obrera, los
plenos, éstos son los verdaderos salones del arte” (80).

El pleno de la Liga de Escritores busca, de esta manera, una autocrítica generalizada, una humillación completa del gremio que, por supuesto, el gremio está dispuesto a admitir. “La clase obrera, todo el pueblo albanés estaban enfurecidos con los escritores” (81), se aseguraba desde la tribuna, mientras las conciencias se iban congelando y los pocos restos de independencia y honradez se petrificaban en esa glaciación de los valores morales. La palabra que se utilizaba contra los autores era “degeneración” (82). Finalmente, tras aplazarse la asamblea para el día siguiente, se tomará una resolución para devolver la conexión y la confianza de los autores con el pueblo: “la rotación” (88). Los autores iban a marcharse de la capital, se incorporarían a destinos rurales “para conocer la vida real” (89). Evidentemente, los escritores intentaban escapar a sus destinos alegando las más peregrinas enfermedades –aquí Kadaré despliega toda su ironía disolvente– con la esperanza de que “el Partido, en su grandeza de corazón, les comprendiera” (89):

“Los problemas y los secretos que escondían los hogares de los escritores y los artistas eran en verdad portentosos. Parecía inconcebible que obras tan saludables y repletas de sol de primavera, que constituían el orgullo del realismo socialista albanés, hubieran sido creadas por personas con tantas enfermedades y taras corporales”.

Pero era inútil todo intento de escapar al designio del Partido. Nadie se libraría de *la rotación*, ni

nuevo. Un realidad, la del suicida, negada con ahínco entre otras muchas como, también he afirmado antes, los asesinos en serie, que como degeneraciones y comportamientos impropios del *optimismo socialista*, eran silenciadas por el sistema.

“los que habían cometido errores y los que no los habían cometido, junto con todos aquellos que podían cometerlos en un futuro, lo que de ningún modo los cometerían jamás y hasta los que supuestamente los cometerían” (90).

Sin posibilidad de salvación, el protagonista es enviado a la pequeña ciudad de B., en donde acude a una fábrica de productos textiles, plena de tardes de lluvia y copas de coñac. La lluvia en B., a veces se presenta fina, pero persistente, es como si el ambiente congelado que envuelve a los autores se haya quedado por un tiempo varado en Tirana, encorsetado en un pequeño paréntesis, a la espera de su regreso a la capital y que, al menos durante estas pocas páginas transcurridas en la ciudad de B., la novela sea una novela de lluvia para, rápidamente, con el regreso a la capital, poder retomar sus contundentes elementos desoladores *de helada*.

En efecto, “los transferidos”, que por esas metamorfosis de los *uniformes verbales* que ponen en pie los lenguajes totalitarios ahora denominaban así a los escritores desplazados a los núcleos rurales, acabaran volviendo a Tirana para asistir a una asamblea. Deben hacerlo de forma discreta, la amenaza pesa sobre las posibles represalias a sus familias. Ese mes de otoño, reunidos desde los puntos rurales, la imagen del colectivo es desoladora: en los ojos una

“blancura servil, la voz salía de nuestras bocas desprovista del timbre debido, lo mismo que si se nos hubiese quebrado la garganta” (99).

Se habían convertido en despojos, dispuestos a cualquier cosa para solventar aquel destierro. Incluso el protagonista, que desde hace rato ya se perfila como trasunto de Kadaré en muchos aspectos (como lo ha sido su formación en la Unión Soviética, de la que ha vuelto apresuradamente, o el propio destierro en B., que recuerda mucho al que se le impuso al autor en la localidad de Berat entre 1966 y 1968), ese protagonista está dispuesto a quebrantar su esquema literario en pos del perdón. De esa manera se dispone a acometer

“una novela corta con personajes obreros, repleta de regocijo y transparentes cielos primaverales, sin rastro de aquellas malditas nubes y aquella maldita lluvia que no se despegaban de mí” (100).

Pero los creadores no pasan la prueba. Todo es oscuridad, “turbiedad” en derredor suyo, las obras continúan conteniendo “errores ideológicos”,

“todo ello era muestra de que la lucha de clases en la literatura y las artes se agudizaba cada vez más”.

Al término de la asamblea, el protagonista deambula por la capital mientras una neblina se le adhiere de manera desoladora. Es el servilismo que ya conforma una segunda piel, la renuncia a todos los principios, el silencio de los autores, un silencio como “las hojas amarillas que caían” (102), un estado de degradación *otoñal*. De manera que, cuando el autor retorna en tren hacia B., el paisaje de campos que va desfilando frente a la ventanilla no puede ser otro: “sobre los campos caían las primeras heladas ” (104). Y ahora ya, sin esperanza, la helada ha sido transportada desde Tirana hasta B., de modo que en la zona rural

“el invierno era tedioso como pocas veces. Mi habitación estaba fría. Pero no era únicamente la humedad y el frío lo que me torturaba”,

admite el protagonista. La novela al estilo del realismo socialista que intenta redactar, inmersa en el clima gélido, era inviable, y así “el invierno, soberano, ofendido, se tomaba venganza” (105).

Con motivo de visitar a las familias por el Año Nuevo, los escritores regresan momentáneamente a Tirana. Allí, el protagonista se reúne con su compañero en el periódico en donde antes trabajaban y le da noticias de Margarita, la prostituta. En el marco de la maniobra que había desalojado a los escritores de la capital, y “a las personas consideradas viciosas: las prostitutas, los jugadores, los homosexuales” (108), Margarita y su madre, obligadas al destierro en la remota aldea de Lushnja, con el objeto de incorporarse a una cooperativa, no habían aceptado su destino servil como lo habían hecho ellos, los escritores. Las dos mujeres se habían suicidado. Habían perpetrado, precisamente, eso que tanto irritaba al régimen. El paralelismo que establece Kadaré es claro:

“Los pescuezos enjutos de los escritores, con las corbatas apretadas en torno a los cuellos grandes de sus camisas, aquel día de la última asamblea, acudieron a mi memoria junto con la idea de que ninguno de ellos se había quitado la vida.
Una mujer lo había hecho por todos nosotros” (109).

Y la Liga de Escritores queda reflejada en el espejo del suicidio de la prostituta: congelados en su servilismo serán, hasta el fin de los tiempos de Hoxha, la vergonzosa voz de su amo, desprovistos de toda moral, de todo principio, de todo atisbo de orgullo y de todo aquello que una prostituta había demostrado tener, mantener y esgrimir ante el régimen; lo que un grupo de intelectuales, acobardados, había sido incapaz de manifestar, prefiriendo soportar su propia helada.

La última obra que traigo a este apartado es *La cena equivocada*. En la narración, los marcadores térmicos son continuamente identificados con el invierno, y este frío invernal tiene su equivalencia con las oleadas de las *purgas* de Stalin, las represiones anticonspirativas. La glaciación de personajes y comportamientos, desde la presencia de un muerto en una cena, el motivo del “convidado de piedra”, hasta las crudas torturas del régimen opresivo en plena *purga*, pasando por la misma congelación del tiempo, hacen que esta obra se encuadre dentro de las *novelas de helada*, con un entumecimiento de historia, enigmas y actantes que dejan como petrificada toda la trama.

d) Clasificación de la novelística *antisolar*

En función de la predominancia de unos u otros elementos climatológicos presentes en las obras, se podrían enmarcar las obras de Kadaré de esta *literatura antisolar* como *novelas y relatos de viento*, *novelas y relatos de nieve*, *novelas y relatos de lluvia* y, aquellas en las que se funden los tres elementos para proporcionar una sensación devastadora de *criogenización literaria* den sus personajes y acciones, como *novelas y relatos de helada*.

Estas últimas, las *novelas y relatos de helada* son: *El Palacio de los sueños*, *El cortejo nupcial helado en la nieve*, *El concierto del fin del invierno*, *Frías flores de marzo*, *El jinete con halcón* –novela corta–, *La Historia de la Liga albanesa de escritores frente al espejo de una mujer* –novela corta– y *La cena equivocada*.

De esa forma, *novelas y relatos de viento* serán *El general del ejército muerto*, *El Nicho de la vergüenza*⁶³⁸, *Abril quebrado*, *El vuelo de la cigüeña* –novela corta–, *El expediente H.*, *La pirámide* y *Cuestión de locura* –novela corta–.

⁶³⁸ Así, puedo espigar, entre otras *referencias ventosas*: “El viento, que no había parado en todo el día” (2001e: 39). “En el exterior soplaba el viento de febrero (...) El gemido del viento se dejó escuchar de nuevo y el bajá sintió que estaba prisionero en una trampa” (44). “Sólo el viento dispuesto a servir por igual al día que a la noche” (56).

Novelas y relatos de nieve son *La provocación* –novela corta–, *El gran invierno*, *El ocaso de los dioses de la estepa*, *El desprecio* –novela corta–⁶³⁹, *El año negro* y *El accidente*⁶⁴⁰.

Novelas y relatos de lluvia serían *Días de juerga* –novela corta–, *El monstruo*, *El cerco*⁶⁴¹, *Crónica de piedra*, *La estirpe de los Hankoni* –novela corta–, *El puente de los tres arcos*, *El viaje nupcial*, *Noviembre de una capital*, *El firmán de la ceguera*, *Spiritus*, *La muerte de una mujer rusa* –relato–⁶⁴², *Vida, representación y muerte de Lul Mazreku* y *El Sucesor*.

Cabe señalar que he encontrado cuatro obras inclasificables dentro de estos marcadores, y que he denominado como obras *aclimáticas*. Se tratan de *En tierra desconocida*⁶⁴³, *La hija de Agamenón*, *Tres cantos fúnebres por Kosovo* y *Réquiem por*

⁶³⁹ Se da la circunstancia narrativa de que el protagonista de la historia, el subteniente Alleko Balla, caído en desgracia por mezclarse en un matrimonio de conveniencia con “desclasados” del régimen, sustenta su nueva supervivencia y ascenso social mediante la administración de un puesto de madera con el que reparte favores entre poderosos y prominentes, todo ello durante los meses de nevadas. El frío crudo e invernal es, en *El desprecio*, un elemento fundamental para la acción y desarrollo de los personajes. El clima helado, en consonancia con los pocos escrúpulos del protagonista, marca aquí toda una forma de vida.

⁶⁴⁰ Aunque los marcadores climáticos claros tardan en aparecer en esta novela, cuando lo hacen vienen de la mano de una enorme tormenta de nieve. El capítulo 7 de la Segunda Parte incorpora en su título “Tormenta de nieve” (2009: 165). El marco en el cual se desarrollarán las reflexiones de Besfort Y. es el compartimento del vagón de un ferrocarril sumido en la nevada: “Desde las ventanillas del tren, la furia de la nieve parecía doblemente brutal”. Se inicia así una larga reflexión de Besfort Y. sobre su relación con Rovená, la separación que acaba de tener lugar y la posición que el tren en donde viaja la mujer ocupará respecto a la tempestad. En el interior de la tormenta, los peores recuerdos de Besfort Y. tienen cabida, no sólo en relación con Rovená, sino también con la *purga* ocurrida en Tirana cuando tenía doce años (esa misma *purga* que Kadaré retrata en *El Sucesor*); surgen los peores fantasmas de la dictadura, las teorías sobre los complots, y de nuevo la “Gran Estratagema”... Todo ello en el vórtice de la tempestad de nieve para concluir que “la planicie estaba medio cubierta por la nieve. Resultaba difícil saber qué país atravesaban. Varias veces se le había pasado por la cabeza la idea de que la Unión Europea, antes de ser proyectada por los grandes hombres, había sido diseñada por la nieve” (179).

⁶⁴¹ La ubicación de esta novela como una *novela de lluvia* no resulta sencilla, pero al final me he decidido por esa calificación en virtud a ciertos elementos: en primer lugar, uno de los títulos con los que se publica es *Los tambores de la lluvia*. Sin embargo, gran parte de la trama asfixiante del cerco de la ciudadela, que arranca en junio, unida a otras escenas que ponen de manifiesto el calor, la angustia, el ahogo y la privación del agua, me invitarían a denominar este texto como una *novela de la sed*. Sin embargo, al final de la misma, la presencia de la lluvia, incluso en la última línea, cambiada por el propio Kadaré de una versión anterior a otra posterior, y dado que los tambores que anuncian la llegada de las lluvias son definitivos para el desenlace de la narración, como ya he comentado más arriba, me han llevado a calificarla entre las obras de *lluvia*, dado que es el elemento esencial, incluso, en este caso, por ausencia física en la casi totalidad del texto, pero de una importancia capital en el desarrollo del mismo.

⁶⁴² A diferencia de otros relatos que he tenido que calificar como *aclimáticos*, y a pesar de que la brevedad de *La muerte de una mujer rusa* y su concisión de recursos prácticamente reducen la ambientalidad y la marca climatológica a un “es un día húmedo y lluvioso” (2014b: 184), precisamente este detalle, junto a las referencias de las “pallas de barro” (185) y al marcado tono de luto del cuento, me han llevado a incluirlo en la categoría de novelas o relatos de lluvia.

⁶⁴³ Lo verdaderamente interesante de este texto es que, siendo el primero de Kadaré –1953–, su frase inicial está relacionada con el clima frío: “En cubierta hacía frío” (2014b: 193). Sin embargo, no puedo calificarlo dentro de una categoría climatológica al presentar un aspecto *multiclimático*, porque Kadaré, en esta paradójica deconstrucción del héroe romántico, este Eugenio Onegin a la albanesa, acomoda las fases del clima a los estados del héroe. Al principio, al abandonar Estados Unidos para dirigirse a Albania, en la

Linda B. En todas ellas, los indicadores climatológicos permanecen ausentes, no presentan un *incipit* ni un *excipit* meteorológico definido.

A ellas, se les unen otros cuatro relatos: *La lectura de Hamlet*, ubicado en primavera, la primavera de la República comunista de Albania como tiempo referencial, pero sin marcas climatológicas determinantes; *Conversación sobre brillantes en una tarde de diciembre*, que si bien transcurre en diciembre, como su propio título indica, los marcadores se limitan a señalar “el tono grisáceo del cielo” (2014b: 69), o “el cielo continuaba sin desprender ninguna luz” (97), sin proporcionar mayor información del clima que la que se desprende de la actividad de los protagonistas del relato y de su propio título; pese a encontrarse el tiempo narrativo en diciembre, los personajes comen al aire libre de la finca en la campiña francesa, y por lo general no parecen soportar los rigores de un clima invernal parisino, sino lo contrario: “¿Queréis que comamos en la veranda? Hace un día de sol espléndido” (71). Ante semejantes datos, he optado por dejar su calificación como *aclimática*, dado que lo climatológico no incide en las características de la narración; *El informe secreto* apenas presenta una descripción del clima, y es una comparación del paisaje albanés con el turco, la que establece el funcionario Tuz efendi desplazado hasta Albania para realizar un informe administrativo. Por esa ausencia de marcadores, y porque es una narración en donde el clima no cumple ninguna función, está catalogada como *aclimática*; por último, *La noche de la Esfinge*, un relato de apenas página y media que presenta el discurso interior de la figura mitológica de la Esfinge, sin marcadores climatológicos determinantes y que se presenta completamente neutra en ese sentido.

Llegados este punto, puedo coincidir con Tal Levy, que concluye que en la novelística de Kadaré:

“los sucesos más importantes suceden al amparo del frío, de la lluvia, del viento, de la nieve, que no hacen más que reiterar la conflictiva situación y el estado anímico de los personajes” (2007: 227).

Ya lo afirma, con una simpleza directa, el cónsul que aparece en la páginas de *El año negro*: “Llueve y todo está triste” (2001b: 97). Es el invierno del Estado. Kadaré

cubierta del barco, camino de lo desconocido, hace frío; después, los marcadores climatológicos van acordes con las estaciones, la primavera, el verano, y las vivencias de maduración y toma de conciencia de los diferentes aspectos del héroe. Lo importante es aquí notar la frase inicial y determinante del texto más antiguo que poseemos de Kadaré, al menos datado como tal por el propio autor, y que es una referencia climática al frío.

busca instalar ese hondo sentimiento invernal en los personajes que, por ejemplo, en un momento determinado de *La pirámide*, ya no pueden soportarlo más y confiesan ante la presión del sistema opresor que “el año tiene cuatro estaciones: primavera, verano, otoño y sospecha” (1994c: 101). Esta confesión se encuentra sumergida dentro del capítulo titulado “El invierno de la sospecha general” (101). La sospecha que hiela el interior de las personas es una suerte de invierno político, es como si cada una de ellas albergara una borrasca de granizo proyectada por el régimen, que convierte a sus vidas en una suerte de perenne mes de enero, tal y como afirma un personaje de *El general del ejército muerto*:

“Me preguntaba cómo ha podido sobrevenir este tiempo turbulento y siniestro que nos ha tocado vivir, un tiempo en que las tinieblas son algo impuesto y el mundo se oculta de sí mismo” (2010c: 164).

Porque como afirmó Ozren Kebo⁶⁴⁴ en una conferencia dictada en Barcelona⁶⁴⁵, “El frío, en realidad, es una forma de dolor” (Kebo citado en Levy, 2007: 240). Y todo ese frío en la novelística de Kadaré no pretende sino un fin: mostrar el dolor.

La *retórica del clima* trata de reivindicar el espectro político europeo ante el cual Albania se ha quedado descolocada, aislada, y está siendo asesinada por sus dirigentes. En *La hija de Agamenón* se explicita muy concretamente la toma de posición de Kadaré en pos de climas fríos, frente a los climas cálidos del régimen, aquí representados en un tío del protagonista de la narración, al que se contrapone:

“Él prefería los climas cálidos, mientras que yo, los fríos, discrepancia a consecuencia de la cual él no dejaba de extraer una conclusión en el terreno de las ideas: ¡Por supuesto, te gusta el clima europeo porque allí es donde tienes la cabeza se trate de lo que se trate!” (2007c: 54)

Y podría terminar esta reflexión sobre el empleo de la *hostilidad climatológica* en la obra de Kadaré, con el eco de un viejo refrán albanés que aparece mencionado en *El general del ejército muerto*, y que resulta significativo a la luz de todo lo analizado: “El mal tiempo se olvida en casa de un buen amigo” (2010c: 253).

⁶⁴⁴ Mostar (Bosnia-Herzegovina), 1959. Es periodista, editor de revistas de cultura y autor de *Sarajevo para principiantes* (Sarajevo, 1996), una obra que recoge sus artículos periodísticos en la ciudad escritos en el tiempo de asedio que sufrió Sarajevo durante la guerra.

⁶⁴⁵ Citada en Levy, 2007: 240. Kebo, Ozren: (2004) “Bosnia: un tríptico. El cuerpo en la guerra”. Conferencia en el marco de la exposición *En guerra*, organizada por el Centro de Cultura Contemporánea de Barcelona, 17 de septiembre.

Hemos visto que, entre las obras de Kadaré, algunas no pueden ubicarse dentro de una clasificación climática determinada. Por ello, esta falta de elementos climáticos concluyentes, las hacen todavía más curiosas, puesto que la ausencia de una caracterización por frío o por calor determina un poderoso mundo interno en ebullición de su personaje o personajes protagonistas. A estas novelas *aclimáticas* pertenecen *Tres cantos fúnebres por Kosovo* y *La hija de Agamenón*, que transcurre durante los preparativos para el desfile de un Primero de Mayo significativamente carente de referentes climatológicos, y cuyo protagonista vive un drama interno que, por sí solo, vale para *calefactar* toda la trama con lo ardoroso de sus sentimientos de repugnancia y dolor ante lo infame del régimen. El devenir del protagonista hacia las gradas frente a las que tendrá lugar el desfile desprende un calor semejante a una estufa que va desheliendo todos los comportamientos hipócritas y criminales de quienes llevan toda una vida de connivencia con el sistema. No ha necesitado Kadaré de proyecciones climatológicas externas ante lo terrible de sus afirmaciones, simplemente ha ubicado la narración en el Primero de Mayo, el día del régimen por antonomasia, y ha permitido deambular a uno de sus personajes más atormentados, dejándole destilar el calor de su aborrecimiento.

Por otra parte, en el germen de la propia historia de *La hija de Agamenón*, podemos encontrar una explicación a su *aclimatismo*. En el origen del mito, una encalmada es la culpable del sacrificio de Ifigenia, esa necesidad de viento en el puerto, de viento que mueva los barcos. Por ello, es comprensible que Kadaré elija no dar referencias atmosféricas en su relato, situándose al mismo nivel de encalmada que aquella flota bloqueada en el puerto ateniense, permitiendo entrar en ebullición a su protagonista itinerante en el aséptico Primero de Mayo del que tampoco sabemos gran cosa en relación a las condiciones climatológicas imperantes. De esa forma, Kadaré sitúa en el mismo plano del tiempo mítico a su relato con su referencia. Y es, precisamente, el sacrificio de Suzana, que decide abandonar al muchacho, lo que origina el inicio del movimiento en la narración, como lo fue la puesta en escena del sacrificio de Ifigenia, que sirvió de antesala a la guerra de Troya.

11.1.2-*La mirada en la ventana*

Un recurso habitual de la ficción narrativa, empleado en la caracterización de personajes, consiste en proyectar el estado de ánimo interior del personaje sobre el paisaje

que contempla. Este recurso narrativo, tan en boga durante el romanticismo alemán, es definido por Moisés Mori de la siguiente manera:

“Que el personaje de un relato pierda la mirada en la ventana es un tópico bien definido, del que tradicionalmente se han obtenido aceptables resultados. Esa distraída ensoñación permite tanto *ver* el interior del sujeto como relacionar al personaje con la realidad externa y revertir luego la mirada en un juego especular. Se estructura así una conciencia y se describe –se proyecta– un paisaje. Si tras el cristal llueve o el que mira, por ejemplo, fuma o llora, el tópico se recorta ya como una imagen cercana al *kitsch*: se convierte en lámina gastada de test psicológico” (2006: 56-57).

El recurso, utilizado por Kadaré con leves toques reflexivos, no está exento de elegancia. Sin embargo, a medida que un lector se sumerge en la obra del albanés, empieza a matizarlo, a percibir que estas miradas perdidas tras ventanales por los que se deslizan las gotas de agua o velados por los copos de nieve, significan algo más que una mera aplicación, cargada de mayor o menor *glamour*, de la conocida como *falacia antropológica*. Los personajes de Kadaré ocultan su mirada tras un velo, generalmente virado por las inclemencias climatológicas.

Al respecto de *El general del ejército muerto*, novela en donde Kadaré ya desarrolla gran parte de su imaginario climatológico (grandes vendavales, chubascos), Robert Elsie, en un artículo publicado en el suplemento cultural del diario argentino *La Nación*, opina que:

“La lluvia que chorrea por el parabrisas del vehículo militar que han puesto a disposición del general es una metáfora común en la prosa de Kadaré. Por ese diluvio constante y por muchos otros rasgos, la novela fue un claro avance en la literatura albanesa de la época. Los nubarrones de tormenta, el fango y la monotonía de la vida cotidiana contrastaron marcadamente con el obligatorio sol radiante y los alegres triunfos el realismo socialista” (2005b).

Desde las ventanas se puede contemplar la nieve, los cristales empañados de vaho, los reflejos de las luces de las ciudades sobre el agua de la lluvia, los bulevares en brumas. Podría decirse que la gran mayoría de los personajes de las novelas de Kadaré contemplan el mundo, su mundo, al menos en algún instante, a través de unos cristales empañados. Es como si se movieran por un invierno eterno, *voayeres* que alcanzaran a mirar siempre

tras los escaparates, ventanales de cafés y autobuses, compartimentos de trenes o ventanillas de taxis, visiones filtradas por el vaho, como percibiendo únicamente los contornos de una realidad compleja y confusa, que almacena en su seno todos los secretos y enigmas de las tragedias, apenas atisbadas, y ni mucho menos comprensibles, desde estas perspectivas incompletas y difusas tras el cristal. Así,

“la transparencia nunca es completa. Algo se interpone entre el sujeto y el mundo; una tela que detiene el flujo de la vida, distorsiona la luz, estanca la mirada, protege los ojos” (Mori, 2006: 60).

Será en *El concierto* cuando con mayor potencia se exprese la carga metafórica que arrastra esta obsesión *espéculo-ocular* en Kadaré. El escritor Skënder Bermema ha viajado hasta Pekín invitado a una conferencia de escritores. Tras la traumática toma de contacto con la realidad maoísta y la omnipresencia del régimen en todos los lugares, Skënder se contempla ante el espejo del cuarto de baño de su habitación de hotel y advierte que su mirada está helada, para recordar el siguiente proverbio: “Si duermes con un ciego, amanecerás bizco” (1992: 306).

En *Spiritus*, los investigadores de lo paranormal que penetran en vehículo por la frontera de Macedonia se encuentran con que el frío empaña los cristales del automóvil (2004d: 9), actuando como el filtrado de un aire fantasmal y vaporoso sobre la historia que se va a desarrollar posteriormente, dado que *Spiritus* es una confabulación de suposiciones, y de muy pocas certezas, a la que asistimos como velada tras unos cristales empañados.

En *La ciudad sin anuncios*, la novela se resuelve con la imagen de un poeta confundido y superado por las circunstancias, que contempla los más que difusos y dudosos límites de una decepcionante realidad que se le diluye:

“A su alrededor, la lluvia fina no cesa de caer. Sopla un viento helado. Todo parece titubear en las tinieblas. Titubean los árboles, las luces, las siluetas de la gente” (párrafo citado en Mori, 2006: 220).

Unas páginas antes, no debemos dejar de recordar de que se trata de la primera novela de Kadaré,⁶⁴⁶ este mismo personaje, el poeta Eugjen, afirma lo que será la “cosmogonía atmosférica” del autor, esa que lo acompañará en el resto de su obra:

“Yo prefiero un tiempo sencillamente brumoso, esa niebla gris y densa que recubre y disimula todas las cosas a la mirada. Se queda uno delante de su ventana frente a un océano de vapor cuyas olas recubren todas las fealdades y mentiras de este mundo; el cerebro, liberado de las preocupaciones mezquinas que le causa todo lo que le rodea, puede entonces dedicarse de lleno a la creación”.

Mal tiempo, en efecto; el clima, utilizado como un arma arrojadiza al régimen, que exige novelas de días luminosos y soleados, porque en Albania no existen las brumas, ni los nublados, ni las nevadas; el clima como caos, como reflejo de la espesa niebla de mentiras que todo lo abotarga, un invierno interior percibido como el eterno invierno del albanés; y el golpe maestro: el clima como la forma de alcanzar un conocimiento preclaro. Al final de las obras, cuando el protagonista ha asistido a la ceremonia desconcertante de las componendas del Estado, de la densidad de la red de falsedades desplegadas para sostener la “Gran Estratagema”, es entonces, cuando sumido en la niebla y el clima que se ha desleído, cuando los bordes de las cosas se difuminan y extravían sus contornos, entonces, por un momento, muchas veces justo antes de la destrucción, se encuentra el conocimiento revelado.

Fiel a esta percepción, Kadaré la aplica en el proceso creador, *lumínico*, de Esquilo, en donde bruma y claroscuros azuzaron su instinto. ¿Pero y si hubiera disfrutado de la lechosa neblina de los cristales empañados, qué maravillas habría pergeñado?:

“Debía mantener cerradas las ventanas durante la estación fría. A través de la piel impregnada de aceite penetraba una tenue y brumosa claridad, como procedente de un sueño, que le unía al mundo a la vez que le separaba de él.

¿Ejerció algún influjo este género de iluminación en la tonalidad de sus tragedias? ¿Cómo habrían sido éstas si las ventanas, en lugar de piel enaceitada, hubieran estado cubiertas de vidrios?” (2006: 12).

⁶⁴⁶ Seguiré contando *La ciudad sin anuncios* como la primera novela de Kadaré, mientras no aparezca otro texto anterior con entidad para considerarse una novela completa. La reciente publicación de *En tierra desconocida* en una recopilación de relatos y textos cortos, por mucho que su autor se empeñe en calificarla como una novela, en nada cambia esta apreciación, ya que no deja de ser una *nouvelle* muy breve; pasará por ser el primer texto de Kadaré a efectos narrativos, pero no de su *novelística*. En ese sentido, *La ciudad sin anuncios* continúa siendo su primera novela, inédita en España.

Bajo las capas de brumas, de mentiras, tras la maraña del manto que lo espesa y ciega todo, entonces, se produce la apertura de la mente. En esos *finales atmosféricos* una percepción especial provocada por el ascenso del conocimiento a otro nivel, quizás propiciada por la ceguera o por el dolor, consiguen que el protagonista lo entienda todo y sea consciente de los engaños, que la “Gran Estratagema” quede al descubierto, aunque para el lector ya no resten más páginas que lo lleven, también, a desentrañarla, y solo pueda atisbar cómo sería de gozoso el poder desvelarla.

El conocimiento revelado es exclusivo de personajes como el doctor Gurameto el grande, en *La cena equivocada*, que torturado y esposado, encerrado en un furgón camino de ser fusilado, súbitamente farfulla de una manera incomprensible palabras sobre esa verdad a la que acaba de tener acceso y que ha vislumbrado desde las ventanillas del vehículo, justo cuando han pasado frente a las tapias del cementerio. O tal es el caso de Mark-Alem, en *El Palacio de los sueños*, que entiende a última hora que ya no existe un futuro, ni tan siquiera en primavera, esa que acaba de percibir por el ventanuco de su coche de caballos, agostada toda vida para él aunque afuera florezca la naturaleza en su esplendor.

En efecto, es *El Palacio de los sueños* un texto que sustenta gran parte de una teoría de ventanales como escapatorias o tránsitos de un mundo opresivo a otro. Descubrimos, al final, que los velos no son solo producto de los vidrios, sino que se puede percibir una realidad neblinosa por causa de las lágrimas que todo lo emborronan. El protagonista, Mark-Alem, mientras viaja en su carruaje, siente mayor atracción que nunca por la ventanilla porque

“algo había allí, tras el cristal, que le llamaba con insistencia. Por fin, acercó la cabeza y a través del tenue velo que producía su aliento sobre el vidrio, comprobó que estaba atravesando el Parque Central” (1999a: 232).

Sin embargo, la visión tras la ventanilla no es clara, existe un doble velo que lo entorpece, al vidrio se le añade un impedimento más para poder disfrutar de una visión clara:

“Aunque limpió el vaho del cristal con la palma de la mano, su visión continuaba siendo borrosa, surcada de distorsiones e irisaciones. Comprendió entonces que sus ojos estaban llenos de lágrimas” (233).

No hay remedio para los personajes de Kadaré, como se afirma casi al final de *El cortejo nupcial helado en la nieve*: “la misma luminosidad helada y gris continuaba oprimiendo los cristales” (2001c: 121). Y en el caso de que esos vidrios se rompan, y la claridad de la realidad los inunde, entonces, los personajes correrán el riesgo de perder la vida, dañados por causa de ese conocimiento prohibido. En *Noviembre de una capital*, la locutora de Radio Tirana valora la posibilidad de atisbar, sin velo, al otro lado de los cristales, pero considera que las consecuencias serían funestas:

“A través de la ventana de vidrios rotos penetraba el viento helado que recorría los pasillos con gemidos lastimosos. Pensó que no existía cosa más implacable que un viento soplando a través de las ventanas rotas. Se diría que todos aquellos trozos de vidrio (...) fueran a ser arrastrados por el viento y lanzados contra su cuerpo, rasgando la carne hasta los huesos” (2011b: 204).

Y en este párrafo de *El general del ejército muerto*, Kadaré adelanta la honda significación que esta forma de contemplar la realidad posee para sus personajes:

“Contemplaba el cielo raso blanco de su habitación, por el que a intervalos resbalaba la luz de los faros de algún coche que pasaba por el bulevar... la luz se proyectaba en listas sobre el techo tras atravesar las persianas a medio bajar y el general tuvo la impresión de tener delante la pantalla de un aparato de rayos X, donde gentes desconocidas, uno tras otro, se hacían examinar para marcharse a continuación” (2010c: 51).

Esta descripción de la ambientalidad, revela el juego de luces y sombras al que se someterán los ojos de los personajes del albanés, así como a esa extraña percepción de la realidad, unas veces con una exacerbada *hiperlucidez*, en otras ocasiones en las profundas tinieblas de la mentira. El que en el párrafo ya aparezcan los aparatos de rayos X complementa el trabajo sobre el imaginario de la vista que bascula en esa dualidad insoportable: la posibilidad de ver a través de lo prohibido, la imposibilidad de guardar un secreto ni una vida en privacidad...

Y como un guiño más a toda esta reflexión sobre los ventanales y las cristalerías, en *Días de juerga* los vidrios sirven para mostrar la verdadera naturaleza de las personas, naturaleza que el régimen totalitario ha conseguido malear. Los protagonistas

contemplan, al otro lado de las ventanas del autobús, a la gente que se les asemeja a peces inexpressivos y carentes de voluntad:

“Unos rostros difusos clavaban sus ojos en nosotros a través de los cristales, a la manera de esos peces que escudriñan con ojo inmóvil lo que hay al otro lado del cristal de la escafandra de un buzo” (2008: 168).

El lugar del ventanal desde donde se contempla la realidad adquiere una importancia decisiva, y carga al observador de una manera negativa, como *gente-peze*, o con una connotación positiva, como los *buceadores*, quienes se han sumergido en la verdadera realidad del país y están explorando todas sus aberraciones para emerger, si se les permite, con la verdad. Aunque corren la posibilidad de resultar ahogados durante esa *inmersión de realidad*. El lado de la ventana desde donde contemplar determina, así, el volumen de riesgo que cada uno ha decidido adquirir en relación a su posición con el régimen.

11.2-La maldad en la arquitectura

Nichos, fortalezas, ciudadelas, murallas, palacios, puentes, pirámides, caballos de madera, túmulos, edificios gubernamentales, ministerios, casamatas de defensa..., todos ellos representan la arquitectura de la angustia y de la opresión, y todos ellos tienen cabida en el interior de la obra de Ismaíl Kadaré. Estas construcciones son transmisores de terror, representan la monolítica presencia estatal, de la muerte. Porque “el Estado totalitario se convierte en enterrador, en el gran burócrata de la antívita” (Mori, 2006: 153), lo que significa que todas sus edificaciones, al final, no son más que nichos, túmulos, con una forma u otra, pero arquitecturas de la muerte, como en esta visión del Archivo, que aparece en *El Nicho de la vergüenza*, y que caracteriza un lugar helado, como un inframundo en el que todo se congela, que no deja lugar a que progrese la vida:

“Junto a estas se encontraban otras salas. Eran grandes y frías, con ventanales altísimos por los que penetraba una luz que parecería tener escasa relación con la estación que imperaba en el exterior, como si llegara directamente de las esferas inmutables del tiempo, siempre cenicienta y fría. Trabajaron en el Archivo durante todo el mes de diciembre, y como el macizo edificio no se calentaba nunca a causa del peligro de incendio, padecieron enormemente de frío. Todo

estaba helado, incluyendo las mesas, los folios de los documentos y sus dedos que se convertían en plomo sobre ellos” (2001e: 144).

La importancia de los espacios arquitectónicos en Kadaré puede tener un origen relacionado con la infancia. Al parecer, en Gjirokastër el autor se crío bajo la presencia del gran Castillo-Prisión que dominaba todo el paisaje del lugar, ubicado en lo alto de la ciudad y que podía vislumbrarse casi desde cualquier punto. Ese Castillo, opresor, proyectaba una sombra agobiante sobre el Kadaré niño, así como otro castillo proyectó otra sombra fantástica en su imaginario literario: el castillo de Macbeth. Un castillo real y uno tomado de la literatura, para revestir con todos los atributos de pavor del régimen a los edificios oficiales que aparecen en sus novelas, alimentando un universo narrativo pródigo en símbolos del poder absoluto, del que los Castillos, edificios ministeriales, y Archivos, son ejemplo de ello.

Tal y como mantiene Hannah Arendt:

“La única regla de la que todo el mundo puede estar seguro en un Estado totalitario es que cuanto más visibles son los organismos del Gobierno, menor es su poder, y que cuanto menos se conoce una institución, más poderosa resultará ser en definitiva” (1974: 495).

Las construcciones, monolíticas e inabordables, aparecen surgidas en mitad del asfalto, en el corazón de la ciudad, herméticas e impenetrables, como ejemplo de su poderoso enigma, como ejemplo de lo poderoso que pueden llegar a ser sus ladrillos y sus cimientos, y las actividades que se desarrollan en el interior de sus habitaciones son permanente amenaza e incógnita para el viandante, el ciudadano que camina frente a esos muretes. En este aspecto, asegura Tal Levy que:

“En las novelas kadareanas aparecen de forma recurrente construcciones que son mucho más que eso, pues son espacios de opresión que sirven para perpetuar el poder (...) Para ejemplificarlo, en algunos casos se puede simplemente acudir a los títulos de obras como *La pirámide* (para mantener ocupada y luego subyugada a la población y así evitar cualquier sublevación), *El Palacio de los sueños* (para controlarlo todo, incluso hasta los sueños) o *El Nicho de la vergüenza* (para amedrentar y prevenir cualquier nueva insurrección). En otras narraciones cumplen un papel fundamental como el caballo de Troya (artilugio que permitió abatir a todo un pueblo) de *El monstruo* o la

fortaleza de los muros del Kremlin de *El ocaso de los dioses de la estepa* (2007: 209).

Y concluye que:

“Todos estos espacios poseen una significación temático-compositiva ligada al misterio y al poder. Más allá de servir de soporte espacial, cumplen una función simbólica al servir como elementos temáticos no humanos. En las obras de Kadaré no es importante tan sólo lo que sucede, sino dónde sucede, pues, por una parte, le permite al autor dar cuenta sobre la Albania que él sabe de sobra es tan desconocida, misteriosa, y mirada con indiferencia por el mundo; y, por otra, difundir su particular visión de que el poder opresor es igual en cualquier lugar al ser sus diferencias meramente formales” (210).

El hombre que ha sido emparedado en el interior de un pilar del puente apenas puede resistir la carga de simbolismo que encierra ese acto: el edificio del Estado totalitario debe fraguarse, cimentarse con sangre, con muertes, para mostrarse indestructible. Y esa arquitectura mortal necesita, inevitablemente, de quienes la pongan en pie, ya sean pontoneros o arquitectos. Ambos, con las manos encharcadas de sangre.

11.2.1-*El funcionario en el Palacio de los sueños. Del archivo y del archivero*

Bashkim Shehu interpreta la formación y orígenes poéticos de Kadaré como algo fundamental a la hora de poder desarrollar sus novelas repletas de simbolismo. Su poesía se explicita “con un fecundo material de metáforas en el nivel micro del sintagma y del verso” (Shehu en Kadaré, 2004a: 12). Esta simbología, trasvasada al uniforme novelístico hace que

“la metáfora se traslade al nivel macro, conformando la totalidad del texto como metáfora con atributos del mito, del arquetipo, del recipiente primordial en el que puede verterse la materia de las más diversas realidades y experiencias concretas”.

Este planteamiento de Shehu, que entiende los textos narrativos de Kadaré como una gran metáfora, viene dado por las obligaciones de la época en que se inscribe la

producción literaria de Kadaré: una necesidad de camuflaje, en donde afirma una cosa, pero solo *aparentemente*, porque lo que hace es mostrar otra, detrás, escamoteada y a la par bien presente. Esta forma de maniobrar, para Shehu, se trata del empleo de “la anfibología, la expresión alegórica, con un significado visible y otro oculto”, pilar fundamental en el desarrollo de *El Palacio de los sueños*, así como en su interpretación.

Y, como primer elemento que se deriva de esta voluntad metafórica de ocultar y mostrar algo tras lo ocultado, se encuentra la llamada “noche otomana”.

11.2.1.1-*Las tinieblas de la islamo nox*

El tema del tiempo histórico, de la ubicación de *El Palacio de los sueños* en un *tiempo otomano*, no es una cuestión que el autor haya elegido por capricho o por mero oportunismo de tipo comercial: no es una simple treta literaria⁶⁴⁷ aunque Moisés Mori opina que las novelas del ciclo otomano, lejos de planteamientos complejos, se reducen a una *sucesión de episodios nacionales*.⁶⁴⁸

“como parte de estos anales debe entenderse el ciclo otomano, por más que en alguno de sus títulos el planteamiento pueda parecer más abstracto. Esto último es lo que ocurre con *El Palacio de los sueños* (1976-1981), novela cuya acción se sitúa en la capital del imperio, en la transición del siglo XIX al XX. Allí el poder despótico ha creado un complicadísimo organismo para recoger, clasificar e interpretar los sueños de todos los súbditos” (2006: 29).

Los siglos de dominación otomana se presentan como una interminable época oscura, la llamada *noche otomana* o *islamo nox* y son, siguiendo con palabras de Moisés Mori:

“interminables años de sumisión a un poder extraño que ha roto la comunidad bizantina, el vínculo griego y ha

⁶⁴⁷ El propio Kadaré, con su ya habitual ironía metaliteraria, hace un comentario al respecto en *Vida, representación y muerte de Lul Mazreku*, refiriéndose a la posibilidad de que el arrastramiento del cadáver de Héctor por parte de Aquiles pudiera ser material novelesco trasladado a la actualidad, para hacer con ello una velada referencia a ciertas prácticas del régimen y que el autor, ubicando el suceso perpetrado por la dictadura en un pasado mítico o histórico pudiera burlar, así, la censura, y hablar de lo prohibido: “¿Se trataba de una confusión o todo aquello estaba relacionado con algo completamente diferente: con el análisis reservado del manuscrito de algún escritor, por ejemplo, que describía un acontecimiento semejante en la antigüedad y que en realidad hacía alusión a nuestra época? Como es posible que ya sepan, se han dado casos así” (2005b: 67).

⁶⁴⁸ En una afirmación que no deja de resultarme sorprendente: la función del *tiempo otomano*, más allá de ser un mero *anal literario*, resulta evidente: camufla la crítica, disimula el ataque al régimen, envuelve la trama, lo distancia de la realidad... Kadaré ha ubicado los textos –de lo que denomino como *Cuarteto Osmanlı*– en el Imperio de la Sagrada Puerta con una intención evidente, tal y como demuestro en las siguientes páginas.

interrumpido, en definitiva, la participación del país en la historia de Europa (279).

El Imperio Otomano es un Estado mastodóntico que ofrece grandes similitudes con el sistema geopolítico de la Unión Soviética. En *El Nicho de la vergüenza* se afirma que:

“el Imperio era el Estado más poderoso de la época, un superestado, tal como lo denominaban sus enemigos, que se extendía sobre tres continentes, veintinueve pueblos, seis religiones, cuatro razas y cuarenta lenguas” (2001e: 21).

No en vano, en la novela *El gran invierno*, se utiliza esa denominación de “superestado” para titular uno de sus capítulos,⁶⁴⁹ en oposición al “estado”, al *mero estado* que representaba Albania, enfrentada al enorme Imperio soviético. La comparación de la URSS con el Imperio otomano, en virtud de los datos enumerados por el propio Kadaré anteriormente citados, resulta muy coherente. La URSS aglutinaba en su núcleo duro una geografía euroasiática, y se proyectaba en determinados países americanos, africanos y asiáticos: lo que significa que extendía sus influencias sobre la totalidad de los continentes. Sometía a grupos étnicos y de diferentes credos religiosos, y a una multitud de pueblos con identidades propias y una babel de lenguas. Los paralelismos prosiguen en las identidades de sus sistemas políticos y demás elementos que conformaban la inteligencia y la burocracia en ambas potencias, teniendo en cuenta, además, su afán expansionista y su belicismo desencadenado.

La irrupción y cristalización del régimen de Hoxha en Albania actuó y causó efectos similares al de la *Sagrada Puerta*, y es relativamente sencillo extrapolar un tiempo de *noche otomana* a otro de *noche comunista* o entablar una comparación entre el poder geográfico del entonces Estado más poderoso, el Imperio otomano, que abarcaba tres continentes, “veintinueve pueblos” diferentes, treinta y tres naciones y aglutinaba más de “cuarenta lenguas”, con el ámbito de influencia de la Unión Soviética y sus satélites.

Esta elección, para Alba Çela, se fundamenta en que la

“elección del Imperio Otomano para representar la dictadura comunista se hace bajo el supuesto de que este imperio en particular, fue el más oscuro, retrasado y tiránico que había existido nunca. La tiranía absurda y el carácter regresivo del

⁶⁴⁹ “El Estado y el Superestado” (1991a: 587).

comunismo albanés no podrían describirse de ninguna otra manera sino con la elección de otra tiranía del mal con las que poder compararse” (Çela citada en Levy 2007: 306).⁶⁵⁰

Por su parte, John Cox⁶⁵¹ apunta tres motivos⁶⁵² por los cuales Kadaré elige el marco del Imperio Otomano para el desarrollo de algunas de sus novelas más significativas: por el profundo impacto que ese Imperio tuvo en la sociedad albanesa, arrancada de Europa y convertida en su mayoría al Islam; porque la ubicación de las tramas en el Imperio otomano le permitía burlar la censura y atacar al régimen de Hoxha remitiéndose a antiguas formas de poder absoluto; y por la creencia de Kadaré en que una gran parte de los problemas albaneses y de sus complicadas relaciones exteriores provienen de la política de dominación otomana (Cox citado en Levy, 2007: 347).

El propio Kadaré, en su ensayo sobre Esquilo, da la clave de lo que significa esa *noche otomana* en toda su dimensión.

“El globo terráqueo ha conocido más que sobradas esclavitudes, pero la servidumbre a la que se sumieron los balcánicos era difícil de imaginar. Fue un derrumbamiento similar al que precipitó a los titanes al infierno. Una noche que se prolongó cientos de años, en el interior de la cual generaciones enteras de hombres nacían y morían en la ceguera (...) Toda aquella antigua luz quedó envuelta en las tinieblas de los invasores” (2006: 97).

En *El Nicho de la vergüenza*, una de las novelas ambientadas en la *noche otomana*, Kadaré desliza escenas del Imperio otomano con una evidente correspondencia en el *espejo* comunista, como lo son el auge y la caída en desgracia de los líderes y el despliegue de la parafernalia propagandística. El visir Bugrahan, cuya cabeza se exhibía ahora en el nicho vergonzante, había sido despedido entre multitudes en esa misma plaza, apenas dos meses antes, cuando se dirigía, altivo, y confiado, a la guerra contra el insurrecto Alí bajá de Tepelena:

⁶⁵⁰ La cita hace referencia a un trabajo de Máster de Alba Çela: (2006) *Orientalism in Service of Contemporary National Identity Building in Albania. The Literary Work of Ismail Kadare*, Budapest, Central European University. Posteriormente ha sido publicado en 2008, Saarbrücken, VDM Verlag Doktor Müller. Alba Çela fue editora del Tirana Times.

⁶⁵¹ John K. Cox es profesor asociado y catedrático de Historia en la Universidad Jesuita de Wheeling, West Virginia, Estados Unidos.

⁶⁵² Motivos apuntados en “What’s Behind the Veil? The Ottoman Fiction of Ismail Kadare”, en *Cardinal Perspectives*, 11 de diciembre de 2006. He podido consultarlo en línea. Véase 15.3: “Estudios sobre la obra de Kadaré”.

“la plaza que retumbaba con las marchas militares, las banderas sobre la Puerta de los Cañones y la Columna de Tokmakhan, los altos dignatarios estatales que acudieron a despedirlo, los alumnos de las escuelas religiosas con flores en las manos, los discursos previos a la partida (...) Bugrahan Bajá, mientras respondía con la mano a los gritos de la multitud” (2001e: 27).

Y dos meses después, caído en desgracia, su cabeza cortada se sometía al escarnio público en ese lugar. Las similitudes con las paradas comunistas, los desfiles triunfales, los actos de masas enardecidas, y el delicado equilibrio de los miembros prominentes de la *nomenklatura* ubicados entre el efímero éxito y el infame fracaso, encuentran correspondencia con el cuadro otomano dibujado en el párrafo anterior.

Kadaré se caracteriza en sus novelas por recuperar los ejes temáticos fundamentales de la humanidad, esos asuntos universales que son comunes a todas las civilizaciones, el imaginario que reposa y rebosa, que rezuman las fuentes de la tradición clásica (en Esquilo, en Homero) y las grandes obras maestras de la literatura universal (Shakespeare, Cervantes). La línea temporal de temas tratados abarca desde la Grecia clásica hasta la Inglaterra renacentista o la España barroca, y viene a demostrar que el poder, las intrigas, las guerras y la violencia, de uno u otro modo, de muchos modos, son consustanciales a la historia de la literatura. Siguiendo esa línea de interés, Kadaré estudia y desarrolla sus propias tesis acerca de esos universales temáticos. Afirma Sánchez Lizarralde:

“esta singular concepción del tiempo recorre la práctica totalidad de su narrativa; historias situadas hace dos mil años aluden a problemas contemporáneos y otras de ahora mismo reproducen conflictos o dilemas de la antigüedad” (Sánchez Lizarralde en Kadaré, 1999a: 13).

Es como si con esa reciprocidad temporal, a Kadaré le interesaran más las formas en cómo perduran esos conflictos en el tiempo que sus resoluciones –en el caso de que sean posibles–, calificando su traductor al español este estudio como una especie de *historia espiritual de la humanidad*.

11.2.1.2-Anfibología y arquitectura infernal en la Kadaria

Para Bashkim Shehu, en Kadaré la expresión alegórica, esa anfibología de la que hablaba anteriormente,

“de doble sentido, se transforma en expresión metafórica, con una pluralidad conceptual virtualmente infinita, abierta. El relato disfrazado de historia para aludir a la actualidad se transforma en relato mítico con dimensiones de universalidad” (Shehu en Kadaré, 2004a: 12).

De esta forma, el Palacio, la mole oficial, preñada de pasajes laberínticos, extrañas galerías, corredores imposibles, tabiques que condenan puertas, es, para Moisés Mori:

“una lúgubre fortaleza. Ambas construcciones, palacio y castillo, son a su modo variantes (...) de un mismo culto, de la exaltación de la muerte a través de un monumento funerario. La fortaleza termina por convertirse en panteón de los héroes nacionales allí caídos; el palacio o Tabir Saray es la antesala del último reino” (2006: 30).

Y ese último reino, es el reino infernal, estructurado al estilo de la topografía de Dante:

“En nuestro siglo se diría que los rascacielos, al tiempo que mostraban el deseo de la humanidad de separarse definitivamente de sus sótanos oscuros, eran asimismo testimonio de la fuerza de atracción de las profundidades (...) La seducción del subsuelo comenzaba a sentirse nuevamente con todo su poder. Los campos de concentración, las escalas de gradación de la fatalidad, las interminables oficinas burocráticas, los campos de internamiento políticos en los países del Este (...) tornaban próxima la presencia del infierno” (Kadaré citado por Sánchez Lizarralde en intr. Kadaré, 1999a: 28-29).

Reconoce así Kadaré esa seducción por el inframundo, la idea de redactar una especie de *Memorias del subsuelo*. Y prosigue:

“Hacía tiempo que me seducía el proyecto de un infierno. Sabía que era difícil, por no decir imposible, tras los grandes arquitectos anteriores, después de los anónimos egipcios, de Homero, de san Agustín, del Dante, crear un proyecto original (...) En toda la estructura de mi novela, como en un segundo plano, destacaba el infierno (...) era una suerte de reino de la muerte donde, si no nosotros mismos, se encontraba nuestro dormir y nuestros sueños (...) pero sobre todo aparecía una suerte de gradación administrativa (...) lo que aproximaba aún más el edificio del palacio de los sueños a la estructura inferior del infierno dantesco”.

No cabe lugar a dudas: el *Tabir Saray* reproduce el *Infierno* de Dante de igual manera en que en *El ocaso de los dioses de la estepa* Kadaré ya ha coqueteado con una estructura similar. De forma continuada se ha ido refiriendo a los pisos de la residencia que comparte con otros escritores, y ha ido señalando los defectos que poseían en función del piso en el que se encontraban, para llegar a recapitularlo de la siguiente manera:

“Primer piso: aquí se alojan los estudiantes de los primeros cursos, los que no han cometido aún más que unos pocos pecados literarios. Segunda planta: los críticos literarios, los dramaturgos conformistas, los abrigadores de la vida. Planta... círculo tercero: los esquemáticos, los aduladores, los esclavófilos. Círculo cuarto: las mujeres, los liberales, los desencantados del socialismo. Círculo quinto: los calumniadores, los delatores. Círculo sexto: los desnacionalizados, los que han abandonado sus lenguas y escriben en ruso...” (1991b: 103-104).

Simbólicamente, la estructura de los escritores del Gorki, leída con la clave de la *Divina Comedia*, ubica en el Limbo de los no bautizados a los autores que no “han cometido aún más que unos pocos pecados literarios”, y el segundo círculo, el de los lujuriosos, es para los críticos literarios, dramaturgos y conformistas, “los abrigadores de la vida”, todos ellos beneficiados de alabar al sistema y escribir sus dramas al dictado o, peor aún, delatar y denunciar a otros colegas a cambio de prebendas. El tercer círculo de Dante es el de los golosos, ocupado aquí por los esquemáticos, los aduladores y los esclavófilos, es decir, aquellos que han decidido transitar por el camino de la pleitesía al régimen. En el cuarto, que corresponde a los avaros y pródigos en Dante, alberga en el Gorki a las mujeres, los liberales y “los desencantados del socialismo”, todos aquellos que lo dieron todo o no dieron nada en absoluto en aras del sistema; en el quinto, Kadaré coloca a calumniadores y delatores, como Dante lo hace con los iracundos y desidiosos, los culpables de acidia. En el sexto aparecen los “desnacionalizados”, aquellos que han elegido escribir en ruso, que no es su lengua materna... que es el lugar que para Dante ocupan los herejes, en una simetría realmente significativa: quienes han esquivado su idioma natal en pos de abrazar el ruso no merecen otro calificativo que el de heréticos para con su naturaleza.

En el sexto piso se ha detenido la “arquitectura infernal” del Instituto Gorki. Y es significativo, porque así, todos los crímenes de estos escritores se han ubicado en los seis primeros círculos infernales de Dante, que, tal y como le aclara Virgilio a Dante en el

canto XI⁶⁵³, los pecados punibles en los círculos segundo al quinto son los de incontinencia, mientras que con la entrada en la ciudad de Dite empiezan los lugares de castigo de las culpas relacionadas con bestialidad y malicia. Como aclara Ángel Crespo,

“el infierno queda, así, dividido en dos partes, y en la primera, la divina justicia se siente algo más templada, pues Dios odia menos la incontinencia que la bestialidad y la malicia. Hay una escala moral, que se corresponde con la topografía, según la cual los pecadores son castigados en un lugar más o menos profundo según la mayor o menor gravedad de sus culpas (...) Ésta es la sencilla y original estructura moral de los primeros círculos (...) Bastante más complicada es la de la ciudad de Dite: en el primero de sus círculos, y sexto del Infierno, se encuentran los herejes, atormentados por el fuego” (1999: 89).

Los pecados de los autores, vendidos al dictado del *realismo socialista*, aún son tolerables para Kadaré, puesto que no pasan de los círculos infernales de las faltas cometidas por “incontinencia”... salvo para los desnacionalizados, ya en la sexta planta, el lugar donde empiezan los auténticos culpables de “bestialidad”, de “malicia”, y ese lugar corresponde a quienes traicionan su propia lengua a la hora de expresarse. Este parece ser el Gran Pecado ya intolerable para Ismaíl Kadaré. Y si en Dante, a mayor profundidad mayor es la culpa y el castigo, en el Instituto Gorki asistimos a una reproducción ascendente de semejante esquema de valores...,⁶⁵⁴ quizás no tan alejada de la verdadera idea de Dante, puesto que en un instante determinado de *la Comedia* los universos se giran sobre la anatomía de Lucifer⁶⁵⁵ y lo que fue descenso ya se torna en ascenso hasta alcanzar los cielos, previo paso por el Purgatorio...

De mayor complejidad aún, es el recorrido que lleva a cabo Mark-Alem por el Palacio de los sueños. Nada más penetrar en el *Tabir*, Mark-Alem atraviesa “una galería helada, cuyo techo altísimo le daba el aspecto del fondo de un pozo” (1999a: 44). Los versos “por mí se va hasta la ciudad doliente, por mí se va al eterno sufrimiento, por mí se va a la gente condenada” (Dante, 2009: 90),⁶⁵⁶ anticiparían muy bien lo que desde este instante Mark-Alem se encontrará. Y también, claro, el “dejad, los que aquí entráis, toda

⁶⁵³ Infierno, XI, 79-84.

⁶⁵⁴ No será esta la única vez que Kadaré reproduzca en sus novelas el *Infierno* de Dante de una forma *ascensional* en lugar del conocido sistema descendente. Lo mismo sucede en *Frías flores de marzo*, como ya he tenido oportunidad de señalar.

⁶⁵⁵ Infierno, XXXIV, 103-114.

⁶⁵⁶ Infierno III, 1-3. Las citas del texto dantiano pertenecen, todas, a la traducción de Luis Martínez de Merlo para la edición de Cátedra. Véase “Bibliografía general y de referencia”.

esperanza”,⁶⁵⁷ ya que el protagonista irá, efectivamente, extraviando toda esperanza desde ahora. Nos encontramos ante un vestíbulo, ese vestíbulo o *anteinfierno* que después da paso al Aqueronte. Quizás estemos aquí ante un particular Aqueronte: un “pasillo largo y sombrío” (1999a: 45). Luego, un empleado lo conduce hasta el burócrata,⁶⁵⁸ el funcionario parapetado en la habitación en la que se percibe el aroma del fuego gracias a un gran brasero de cobre (48). No es sino un *Minos*, uno de los jueces infernales (Infierno V, 2-3),⁶⁵⁹ que decide y juzga el destino de los condenados, es decir, a qué departamento son asignados los nuevos admitidos. Será el fuego, en el que se calcine su carta de recomendación (Kadaré, 1999a: 55), el que lo purifique de una forma muy particular y a la vez introduzca a Mark-Alem en su primer destino: el departamento de *selección*. Hasta llegar allí, atraviesa unas cuantas salas en donde decenas de funcionarios se abstraen en la consulta y estudio de sus legajos, y se va hundiendo en los círculos infernales del *Tabir*, siempre supervisado por jefes que ejercen las veces de un *Cerbera* atento a sus actos.

a) Mark-Alem y su doble aspecto como peregrino dantesco o como penitente

El comportamiento de Mark-Alem, súbitamente devorado por el Palacio hasta el punto de caer en una especie de desgana depresiva, me hace preguntarme si, además, no podría ser uno de los penitentes, de los condenados en el Quinto Círculo,⁶⁶⁰ donde padecían hundidos en limo quienes habían caído en la acidia, el mal o el vicio que entristece el ánimo sin motivo y que se puede extender a la desgana con la que Mark-Alem, indolente e impotente, también con incredulidad, se va dejando arrastrar en toda la novela, aceptando sus destinos sin oponerse lo más mínimo y, reaccionando, únicamente, con desidia. Y bien se podrían aplicar estos versos de la *Comedia* al sentir y evolución del “yo” de Mark-Alem:

“Desde el limo exclamaban: Triste hicimos

⁶⁵⁷ Infierno III, 9. El aviso estaba escrito “en lo alto de una puerta” y lo primero que ha sorteado Mark-Alem para penetrar en el lugar es una puerta muy pesada.

⁶⁵⁸ La promesa de Caronte es (en Dante, 2009: 93):

“vengo a llevaros hasta la otra orilla,
a la eterna tiniebla, al hielo, al fuego”.

(Infierno III, 86-87).

⁶⁵⁹ “A la entrada examina los pecados;
juzga y ordena según se relíe”.

(en Dante, 2009: 102).

⁶⁶⁰ Infierno VII, 97-130.

el aire dulce que del sol se alegra,
llevando dentro acidioso humo:
tristes estamos en el negro cieno”.
(en Dante, 2009: 119).⁶⁶¹

Me resulta especialmente atractiva una doble interpretación de Mark-Alem como “descensor” a los infiernos y a lo infrahumano, a lo Virgilio y Dante, pero también como penitente inmerso en uno de los círculos o integrante de una de las bolsas, de las *malaboglias* que conforman el Octavo Círculo y suman hasta un total de diez fosas, las que abarcan desde el Canto XVIII hasta finales del Canto XXX del Infierno. Como penitente porque, esa inmersión en sus propios infiernos lo oscurecen hasta parecer muchas veces uno de los condenados que soporta algún tipo de *contrapasso* o *contrapartida*, castigo acorde con el pecado. En estas bolsas se encuentran todos aquellos que fueron castigados por actuaciones fraudulentas de muy diversa índole. Quizás Mark-Alem podría morar en la fosa cuarta, destinada a los adivinos y a los magos, y cuyo castigo de *contrapasso* será caminar con el rostro vuelto a las espaldas.⁶⁶²

“vi que estaban torcidas por completo
desde el mentón al principio del pecho;
porque vuelto a la espalda estaba el rostro;
y tenían que andar hacia detrás,
pues no podían ver hacia adelante”.
(en Dante, 2009: 192).

La pena de estos magos y adivinos, que pretendían ver y cambiar el futuro, es mirar siempre atrás. Reflexionemos un instante sobre el cometido de los funcionarios del *Tabir*: el encontrar en los sueños indicios de sucesos futuros para, así, poder evitarlos y, por ende, cambiar ese futuro. No en vano, en esa bolsa padecen suplicios dos personajes característicos de un tipo de adivinación muy próxima a la de Mark-Alem: Antifareo – que adivinaba mediante los sueños– y Tiresias, cuya principal importancia residía en su papel de mediador: gracias a sus dotes proféticas, intervenía entre los dioses y los hombres y por su condición andrógina, lo hacía entre los hombres y las mujeres; y por la

⁶⁶¹ Infierno, VII, 122-124.

⁶⁶² Infierno, XX, 11-15.

excepcional duración de su vida, también entre los vivos y los muertos. Tiresias era, así, una especie de bisagra entre dos mundos, circunstancia que lo equipara a los funcionarios del *Tabir*, que criban la realidad y los informes de los sueños para presentarlos a la figura casi divinizada del Sultán Soberano. Cabe preguntarse hasta que punto los funcionarios no son una suerte de Tiresias, esforzados a ciegas, adivinadores... imbuidos de una especial característica crepuscular al encontrarse a caballo entre dos mundos (sueños y realidad) que los convierten en *funervivos*, más del lado de allá que de acá.

Pero no debemos desatender la naturaleza de quienes sufren en la fosa quinta (Canto XXII), aquellos que se aprovecharon de sus posiciones preponderantes en cargos públicos, algo que también les sucede a los funcionarios del *Tabir*, considerados unos privilegiados. En cualquier caso, todo el *Tabir Saray*, sujeto a interpretaciones tan absurdas como subjetivas, ya es un inmenso fraude integrado por funcionarios falaces que dictan veredictos e interpretaciones en función de cómo soplan los vientos políticos. E incluso, se podría considerar a Mark-Alem como un penitente de las bolsas octava (la de los consejeros fraudulentos, junto al propio Ulises), la novena (los sembradores de discordias, junto a Mahoma) o ubicado en la décima (con los falsificadores), puesto que su trabajo, en uno u otro momento, se alimenta de alguno de estos rasgos.

Mark-Alem, además, tiene la certeza de que se encuentra ese mundo crepuscular, un mundo de muertos o de almas en pena como con las que se encuentra Dante en el Canto III, por ejemplo, versos 64 al 69.⁶⁶³ Así, tras acabar de consumir un día libre fuera del Palacio, se dice a sí mismo: “Tu primera visita al mundo de los vivos toca a su término” (Kadaré, 1999a: 159), y no deja de ser curioso que uno de los lugares al que acude sea el “Café de los Peregrinos”, aunque ahora albergue una nueva mirada de burócrata. El “Café de los Peregrinos” era el lugar que acudía frecuentaba antes de su ingreso en el *Tabir*. Al recordarlo, se dice un:

“donde acudía habitualmente cuando estaba... (de modo instantáneo su cerebro eludió las palabras “vivo” y después “despierto”)” (149).

Mark-Alem se ha convertido en una sombra, en un penitente... difuminado. En la página 151 lo sentencia muy claramente:

⁶⁶³ Los desgraciados, que nunca vivieron,
iban desnudos y azuzados siempre
de moscones y avispas que allí había.
(en Dante, 2009: 93).

“A veces pensaba que al cabo de unos años no le causarían la menor impresión las maravillas ni los horrores de este mundo; a fin de cuentas no eran más que pálidas copias de los de allí, que habían logrado franquear la línea divisoria entre este mundo y el otro. Infierno y Paraíso juntos allí...”

Y en la página 159, Mark-Alem es calificado como de “semietéreo”, ante la mirada sorpresiva de un policía y un vendedor de castañas que lo contemplan asombrados “por el hecho de estar viendo aún en carne y hueso a quién debería ya ser semietéreo”, en paralelo al momento en que Caronte le recrimina al propio Dante su naturaleza de carne y hueso para no pasarlo a la otra orilla, al no ser una sombra.⁶⁶⁴

“Y tú que aquí te encuentras, alma viva,
aparta de éstos otros ya difuntos”.
(en Dante, 2009: 94).

Una circunstancia, esta de la *semietéridead*, que muy bien podría entroncarse con el personaje de Mersault en *El extranjero* de Camus, que pensaba que “ni siquiera estaba seguro de estar vivo, puesto que vivía como un muerto” (1980: 140). Sin olvidar que el estado de *automatismo alienado* es muy semejante al que vivían los ciudadanos inmersos en los regímenes totalitarios de Albania, Rumanía, Checoslovaquia, la URSS o Bulgaria, por ejemplo, países en los que, como en el Infierno de Dante, y tal y como asegura Mark-Alem que sucede en el *Tabir*:

“allí, en el mundo extraño donde el tiempo, la lógica de las cosas, todo se regía por leyes radicalmente distintas” (1999a: 159).

Son las leyes de los *funervivos*.

b) El Archivo anclado en el Cocito

Al poco tiempo, Mark-Alem es transferido al departamento de *Interpretación*, un paso más, un círculo más profundo en su descenso infernal. El calor, la presencia del

⁶⁶⁴ Infierno, III, 89-90.

brasero en este nuevo espacio, son más patentes para Mark-Alem, como si a cada paso se fuera abrasando más y más, hasta que termine alcanzando el propio núcleo infernal: el *Archivo* (161). Sin embargo, la sensación es externa y meramente *epidérmica*, mientras en su interior permanece gélido, para reproducir la dualidad de calor/frío a la que ya me he referido, y que se da en la *Comedia* a medida que se alcanza el centro del Infierno, anclado en puro hielo. Por ello, y ubicado en lo más profundo del *Tabir*, como lo está Lucifer en Dante, se guardan, entre otras muchas informaciones,⁶⁶⁵ los sueños de los Soberanos: Murat I, Bayazid, Mehmet II⁶⁶⁶, Solimán⁶⁶⁷... (173).

Estos sueños de los Soberanos son auténticas emanaciones demoníacas que condujeron a decisiones que desencadenaron batallas, represalias, conquistas, campañas, que desembocaron en ríos de sangre. Estos sueños, estos nombres, cuajados en el centro mismo del edificio maligno, se asemejan a las tres caras de Lucifer, cuando Dante y Virgilio se topan con él⁶⁶⁸. En ese caso, los rostros del mal luciferino se conforman por tres traidores legendarios: Judas Iscariote, Bruto y Casio; el primero, gran traidor y delator, estos dos últimos, perpetradores de un crimen político en el asesinato de Julio César, magnicidas, culpables de atentar contra el Estado, conjurados. Mark-Alem, ante los cartapacios de los sueños de los Soberanos, se acaba de topar, en su viaje a los Infiernos, ante los rostros, las caras del mal.

El frío helador y el calor del brasero, ambos extremos dantianos, en donde se pasa de las lagunas hirvientes de brea, las lenguas de fuego y los enterrados de cabeza en agujeros con llamas hasta el lago de hielo del Cocito y los bloques congelados en donde el propio Lucifer hunde sus extremidades hasta el pecho. Un archivero guía a Mark-Alem, en una figura próxima al Virgilio de Dante:

“Es un verdadero laberinto. Se puede uno perder con mucha facilidad. Pero no te preocupes. Yo te mostraré todos sus rincones” (Kadaré, 1999a: 165).

Un paternalismo y una protección, que nos recuerda, claramente, a la del poeta clásico y sus gestos de amparo al principio del Canto III (14-21).⁶⁶⁹

⁶⁶⁵ Tantas, que si desapareciera la Tierra, lo que alberga el Archivo en su interior valdría para explicarse lo que había sido nuestro mundo (Kadaré, 1999a: 166-167).

⁶⁶⁶ Edirne (Imperio Otomano), 1432-1481.

⁶⁶⁷ Trebisonda (Imperio Otomano) 1494-Szigetvár (Hungría)-1566.

⁶⁶⁸ Infierno, XXXIV, 55-69.

⁶⁶⁹ “Debes aquí dejar todo recelo;
debes dar muerte aquí a tu cobardía.
Hemos llegado al sitio que te he dicho

El concepto de sueño, similar al de la *Divina Comedia* (entendida toda ella como un sueño de Dante), se define en palabras del archivero:

“Si el Tabir Saray es como el sueño en relación con la vida, el Archivo es un sueño más profundo aún en el interior del Tabir, en una palabra, un sueño dentro de un sueño” (166).

Y añade, un poco más adelante, tal vez a modo de advertencia o de conclusión: “Ah, la vida no es más que un sueño” (167).

El olor a papel viejo le dificulta la respiración a Mark-Alem como si se encontrara ante efluvios infernales. “¿Hasta cuándo seguiría vagando por aquel infierno?”, se pregunta (169). Toda la estructura del Archivo separa en salas (al estilo de las *bolsas* o los *círculos* dantescos) los sueños de las pesadillas, las alucinaciones, los sueños de los locos... incluso hay sueños condenados a vagar eternamente en el departamento de los sueños sin valor... reproduciendo, de nuevo, el esquema de la obra de Dante. Será en ese archivo de sueños sin valor en donde se encuentren los de inspiración privada, desconectados de los intereses del Estado, y también los sueños producto de una gran necesidad física, como el frío o el hambre o la enfermedad, que no pueden ser tenidos como verdaderos. Junto a ellos, tal vez los más infames de todos, aquellos sueños que han sido simulados, que son mentira, que se forzaron con la intención de ganar favores, prebendas, para obtener provecho.⁶⁷⁰

Y cuando ya no es necesario, el guía de Mark-Alem, el archivero, se retira como cuando Virgilio abandona ya a Dante: “en cualquier dirección que camines, te acabarán saliendo al paso unas escaleras” (174); esas escaleras también aparecen en la *Divina Comedia*.⁶⁷¹ Vaya hacia donde vaya siempre encontrará una vía de subida, porque el edificio está repleto de galerías concéntricas o circulares cuyo “cuerpo central parecía arrastrado hacia adentro, como si hubiera retrocedido ante algo” (43). Es una arquitectura

en que verás las gentes doloridas,
que perdieron el bien del intelecto.
Luego tomó mi mano con la suya
con gesto alegre, que me confortó,
y en las cosas secretas me introdujo”.
(en Dante, 2009: 90).

⁶⁷⁰ Como, quizás, lo fue aquél sueño de Basri Hankoni, personaje de *La estirpe de los Hankoni*, y que le permitió entrar a trabajar de funcionario del Estado. Más adelante volveré a referirme a esta circunstancia.

⁶⁷¹ Infierno: Canto XVII, 82,84, por ejemplo.

que recuerda enormemente a la fosa cónica infernal dantesca, tal que si nos representáramos una de las secciones de un reloj de arena.

Mark-Alem está agotado, aturdido por su visita al Archivo, tiene los dedos entumecidos de frío y le duele la cabeza por “las emanaciones del carbón, que en los sótanos se notaban más que en los pisos superiores” (177). Y duda de la hora que era, podría ser cualquiera, la de comer o media tarde, o de noche, extraviado el sentido en la dinámica de vagar en la que se ha introducido.

Al regresar a la salida, Mark-Alem ve pasar un grupo de personas con largos capotes, que recuerdan a quienes llevaban una capa de plomo en el Infierno de Dante, condenados por hipócritas,⁶⁷² justo cuando el protagonista ha descubierto la verdadera naturaleza falsa y mentirosa del Palacio. Se ha producido una labor de exhumación, rasgo fundamental en la literatura de Kadaré, una profundización hasta el centro del misterio y del horror. Así como en los infiernos dantescos, a medida que se baja aumenta la gravedad de la culpa,⁶⁷³ el descenso en las obras de Kadaré es una paulatina búsqueda de lo oculto, del conocimiento de los resortes que articulan la “Gran Estratagema” y que, una vez descubiertos, ponen en riesgo a su revelador, hasta el punto de mutarlo en *funervivo*. Mark-Alem, después de visitar el Archivo, ya pertenece a esta categoría de personajes kadarianos, y su comportamiento, desde este instante, errático, como ubicado en un duermevela, así lo atestigua.

Los descensos han aproximado a Mark-Alem hasta el conocimiento velado, igual que el descenso, necesario para luego el ascenso, llevará a Dante a conectarse con la revelación salvadora de Beatriz. Beatriz es conocimiento revelado. En *El Palacio de los sueños* se dice: “tras descender una planta volvieron a recorrer un largo trecho, seguido de un nuevo descenso” (63-64) o “descendió unos cuantos escalones y se encontró en otra galería muy estrecha rematada por una bóveda” (136). Durante esos descensos, Mark-Alem se siente perdido, en semejanza, muchas veces, con la desorientación o aturdimiento del propio Dante en la *Comedia*. Se podría concluir que los ascensos funcionariales de Mark-Alem no son sino descensos⁶⁷⁴ en la escala humana, movimientos que lo van devorando y alienando, incluso deshumanizando: tragado por el poder corrosivo.

⁶⁷² Infierno XXIII, 61-67.

⁶⁷³ En Infierno VII, 97, se dice: “Ahora bajemos a mayor castigo” (en Dante, 2009: 118).

⁶⁷⁴ Una vez más esta interpretación *deconstruida* del descenso/ascenso infernal, que también aparece en *El ocaso de los dioses de la estepa* o en *Frías flores de marzo*.

Moisés Mori encaja aquí, en toda la parafernalia estructural del Palacio, la cultura de la muerte y las tradiciones balcánicas de Kadaré:

“Los sueños, con su impresionante mausoleo, certifican un estado intermedio entre muerte y vida: se sueña y se despierta, también se resucita, los cadáveres se levantan, caminan de una sepultura a otra, conviven con nosotros” (2006: 31).

Y añade, además, que:

“Esta obsesión por muertos y tumbas representa algo más: se arraiga en la cultura nacional, se vincula a tradiciones y mitos populares, a una concepción de la vida (...) un extraño aire entre la pesadumbre y la necrofilia, entre un sentimiento trágico de la existencia y un fatalismo religioso” (21-22).

En esta línea, por ejemplo, se mueven otras de las obras *peligrosas* de Kadaré: *El firmán de la ceguera*, que se emparenta⁶⁷⁵ con *El Palacio de los sueños*, y también, con *El Nicho de la vergüenza*.⁶⁷⁶ Son tres construcciones alegóricas coincidentes en ambientes otomanos, misma situación histórica y personajes comunes del clan familiar de los Qyprilli. Además de con estas novelas, otra obra de Kadaré comparte similitudes con el *Tabir Saray*: se trata de *La pirámide*. En ella –otra parábola amarga y gris del totalitarismo proyectada desde el marco histórico, en este caso el del faraón Keops y la construcción de su obsesiva y sangriento sepulcro– se emplea un lenguaje de estilo burocrático frío y distante que emparenta el texto con *El Palacio*. Tal y como concluye Moisés Mori:

“la narración (de *La pirámide*) recorre lugares bien conocidos, traza de nuevo el camino del infierno, la arquitectura (Nicho, Fortaleza, Palacio, Muralla, Puente) de la opresión, reproduce esa angustia generada por los amenazantes edificios del Estado, por las desproporcionadas construcciones de los Ministerios, del Templo del Espíritu Osmanlí, de la Esfinge, del Caballo de Troya, de la Liga de Escritores y Artistas, de la monstruosa sede del Comité Central del Partido del Trabajo de Albania” (2006: 151).

⁶⁷⁵ Una alusión en *El firmán* a un joven Mark-Alem (1994a: 47), protagonista de *El Palacio*, y algunos comentarios sobre lo que significó la represión desencadenada por el propio firmán en la novela *El Palacio de los sueños*, pueden situar la acción narrativa de *El firmán de la ceguera* como previa a *El Palacio de los sueños*, tal vez unos diez o doce años antes, según mis cálculos.

⁶⁷⁶ Que, junto a la novela corta *El informe secreto*, conforman el ciclo que denomino como *Cuarteto Osmanlí*.

Por tanto, si la gran obsesión de Kadaré en su obra son los mecanismos totalitarios y la forma en que oprimen al individuo, en *El Palacio de los sueños*, y siguiendo esa línea desarrollada en otras tantas de sus novelas,⁶⁷⁷ busca, además, reflejar cómo el sistema consigue horadar hasta conformar la conciencia de uno de los integrantes de ese aparato despótico y convertirlo en cierta monstruosidad burocrática, acabando por integrar y asumir la persona el propio mecanismo de sojuzgación del que forma parte y que sabe, en algún momento, lo destrozará a él también.

En este caso, el individuo que trabaja al servicio del Estado absoluto tiene nombre: Mark-Alem. Un nombre que muy bien podría darse la mano con Josef K., o con el Agrimensor K., e incluso con Winston Smith y el camarada Rubashov. En este sentido, Kadaré se muestra en la novela muy cercano a Kafka, Orwell y Koestler, y resulta significativo el comentario del escritor francés François Nourrissier al respecto de *El Palacio de los sueños*:

“Todo esto contiene algo del Oráculo de Delfos, del Big Brother de Orwell, de elaboración de la pesadilla policial. El Palacio-laberinto de los sueños hace recordar a Kafka y a Borges por lo que se refiere a la literatura, en tanto que en el terreno de la historia induce a pensar en la Inquisición, los sótanos oscuros, el KGB, la Gestapo, la CIA...” (Nourrissier citado por Shehu en Kadaré, 2004a: 13).

Por todo ello, el texto, para su traductor al español:

“Regresando a los arcanos del poder y a sus horrores, sin duda la creación más perfecta y estremecedora del autor al respecto es *El Palacio de los sueños* (...) ejemplifica como pocas otras, en su proceso de gestación y supervivencia, el forcejeo de Kadaré con el régimen y la sociedad en que se inserta” (Sánchez Lizarralde, 2008: 66).

11.2.1.3-El funcionario de la Kadaria

“La mañana” (Kadaré, 1999a: 41), ése es el título del primer capítulo de *El Palacio de los sueños*, un indicio del recorrido laberíntico que Mark-Alem va a realizar a lo largo de las más de 230 páginas de la novela. Un descenso a los infiernos burocráticos, administrativos, modernos, urbanos: una degradación desde la luz a la oscuridad, de la

⁶⁷⁷ Por ejemplo, en *El Nicho de la vergüenza*, *El firmán de la ceguera* o *El monstruo*, entre otras muchas.

mañana a la noche, hasta alcanzar un capítulo final, “La aproximación de la primavera” (219), que muy lejos de augurar rayos de luz y calor, una explosión de colorido, trae un viento como macilento, neblinoso, recubierto de un velo que más parecería un sudario helado porque el Palacio, en sí, siempre aparece envuelto por una gélida atmósfera: “el frío se había acentuado”, “el frío era cada vez más intenso”, “la mañana era fría como pocas”... son algunas de las numerosas referencias que aparecen en el texto al ambiente *antisolar* en el interior del *Tabir*:

“Aunque encendían desde por la mañana las estufas de cerámica alimentadas con carbón, las salas continuaban estando heladas. No comprendía de dónde procedía aquel frío glacial. ¿No lo adivinas?, le había dicho un tipo con el que se había topado tomando un café en el sótano. Emana de los cartapacios. De ahí es de donde nos vienen todos los males (...) ¿Qué otra cosa esperas que surja de los territorios del sueño?, continuó el otro. Son prácticamente los mismos que los de la muerte. La misma amenaza omnipresente ¡Desdichados de nosotros, que debemos trabajar con esos cartapacios...!” (123).

Es el frío del infierno que aparece en Dante,⁶⁷⁸ lo glacial en donde se ancla toda la maldad de Lucifer. Es una congelación que significa algo más que una puesta en relación con la obra de Dante, y que Kadaré explica en sus términos de *oposición climatológica* y en relación con esa *literatura antisolar* de la que ya he hablado:

“Ese panorama climático, que entraba en contradicción con el verdadero clima de mi país, Albania, me originó muchos quebraderos de cabeza durante la época del comunismo. Todos preguntaban: ¿qué significa toda esa lluvia, ese frío y esa niebla en este país tan sonriente? Las preguntas sonaban particularmente peligrosas cuando me las hacían los periodistas extranjeros. Me veía obligado a finir que no las comprendía bien y en ocasiones daba respuestas sin mucho sentido (...)

En realidad, aquello era un acto de desaprobación por mi parte de la literatura sonriente del realismo socialista. Era, por así decirlo, una oposición meteorológica. En el peor de los casos podía suscitar preguntas confusas. Por ejemplo: este querido país socialista nuestro ¿es en verdad tan alegre como lo presenta la literatura? O al revés. ¿Existe un ambiente

⁶⁷⁸ Infierno XXXII, 22-39 y XXXIV, 22-30.

sombrío oculto tras el decorado exterior?” (Kadaré citado en Levy, 2007: 238).⁶⁷⁹

Una *oposición ambiental por frío* para revelar la situación real del país, una equiparación entre la temperatura del clima político y el tiempo meteorológico, un infierno: y el *infierno más infernal*, en Dante, es el pasaje en el que aparece Satanás, ancladas sus patas en el mismo corazón del hielo.

Los críticos que han hablado y establecido comparaciones del *Palacio* de Kadaré con el Infierno de Dante han encontrado estructuras horizontales y, en otros casos, verticales. Bashkim Shehu, a su vez, califica la estructura de *El Palacio de los sueños* como “un laberinto” (Shehu en Kadaré 2004a: 15). Este laberinto posee dos extremos, del todo inalcanzables para Mark-Alem:

“el departamento del Sueño Maestro se mantiene como entre la bruma; al parecer no puede suceder de otro modo, aunque veamos al funcionario, el protagonista, ascender hasta allí, incluso llegar a jefe de dicho departamento. Igualmente nebuloso resulta el subterráneo del palacio, el Archivo (...) De este modo, la parte superior del Palacio de los sueños, el departamento del Sueño Maestro, y la parte inferior, subterránea, el Archivo, son las que menos minuciosamente se describen por encontrarse en los límites de lo inalcanzable (...) Las partes superior e inferior del palacio, al igual que la sombra del soberano, de la divinidad invisible y todopoderosa, constituyen el sueño en el interior del sueño, ramificaciones del Infierno que ahondan y ahondan dentro de ese mundo onírico” (Kadaré, 1999a: 13-14).

Insertados uno en otro, ese “sueño en el interior del sueño” reproduce ejemplarmente la fractalidad en la novela de Kadaré, una de las que más se enmarcan en el patrón propuesto en la presente tesis de la *novelística de fractales*, tal y como le informa el archivero a un perplejo Mark-Alem, ante el aterrador poder del Archivo del Palacio:

“—Si el Tabir Saray es como el sueño en relación con la vida, el Archivo es un sueño más profundo aún en el interior del Tabir (...) En una palabra, un sueño dentro del sueño” (166).

⁶⁷⁹ La cita pertenece a una declaraciones personales del autor realizadas a Tal Levy para una entrevista por cuestionario incluida en el “Apéndice” de su tesis doctoral *Ismail Kadaré: un misterio entramado*. Véase 15.2: “Entrevistas y libros de entrevistas a Ismail Kadaré” y 15.3: “Estudios sobre la obra de Kadaré”.

A poco de iniciar su recorrido por el *Tabir*, Mark-Alem ya es consciente de que se encuentra sumido en una arquitectura laberíntica que se contiene en sí misma:

“se esforzó por recordar el itinerario que seguían de modo que pudiera encontrar la salida al regreso, pero poco después comprobó que el empeño, además de carecer de sentido, era imposible” (48).

Al comienzo del texto, por vez primera en su camino hacia el Palacio, Mark-Alem presencia como alguien –tal vez un funcionario– resbala, pero logra recuperar el pie con dificultad: será una imagen esclarecedora de lo que le espera al protagonista. Un difícil ejercicio en el alambre político, un juego de quiebros y requiebros, siempre con el riesgo de caer en desgracia ante los favoritos, pero recuperándose, milagrosamente, en el último instante. Exactamente igual que lo que le lleva ocurriendo a su ilustre familia, unas veces del lado del poder, otras veces en desgracia ante él, zarandeada por las veleidades de la política, de la lucha de intereses, pero siempre manteniendo el equilibrio, sin caer en el fango por completo, manchándose, si acaso, la capa de barro (42).

El Palacio, “el célebre organismo que se ocupaba del dormir y de los sueños”, dedicado a una actividad tan sorprendente, se nos describe “con sus cúpulas pálidas, pintadas de un color que en otro tiempo debió ser azul” (43), demostración de que aquello que acontece en su interior está sometido a una monstruosa decoloración, una inhumanidad progresiva:

“las dos grandes alas del edificio se extraviaban entre la llovizna, mientras el cuerpo central parecía arrastrado hacia adentro, como si hubiera retrocedido ante algo”.

Es un animal herido, una bestia al acecho bajo la cortina de lluvia, una construcción que busca enraizar con el inframundo. “Una larga hilera de entradas (...) de portales solitarios” que recuerdan al campesino de Franz Kafka, varado *Ante la Ley*, paralizado frente a las inescrutables puertas de la Ley y de sus guardianes. Porque el lugar se rige con la misma lógica compleja y kafkiana que las puertas de la Ley, o que el intrincado y absurdo proceso incoado a Josef K. De ese modo, la carta de recomendación que lleva Mark-Alem no tiene ningún valor y es quemada por culpa del paradójico espíritu del engendro ministerial. No se admiten recomendaciones porque tal cosa contradice el espíritu de la Casa, es decir:

“el fundamento del Tabir Saray radica no en la penetración de las influencias exteriores sino en su obstrucción, no en la apertura sino en el aislamiento; así pues no en la recomendación sino en su contrario. Sin embargo, desde hoy mismo tú estás admitido en este Palacio” (52).

Es la sublimación de la paradoja kafkiano-kakánica. No se admiten recomendaciones y Mark-Alem acaba de llegar con una, así que está admitido por ese mismo motivo... Y si alguien pudiera llegar a plantearse que el *Tabir* fuera una institución insensata, la respuesta es concluyente: “Sería insensata en un mundo lógico, pero en este mundo nuestro es perfectamente normal” (94). En este sentido, el protagonista también sucumbe a esas ‘incertidumbres kafkianas’ y muchas de sus reflexiones, miedos (a no hacer bien su trabajo, a lo que pensarán de él, a una especie de pánico proyectado en los demás, al qué dirán) encuentran similitudes con las reflexiones del protagonista de *El proceso*.

El espíritu que alimenta el propio lugar, también nace de un disparate: la importancia de los sueños y el papel que juegan en los destinos de los Estados y en sus gobernantes. Por eso, el lugar examina y clasifica los sueños de todos los súbditos del Imperio, en una tarea faraónica y absurda, además de imposible. Es en este momento cuando lo grotesco, lo kafkiano, deja paso a una visión de la *Kadaria* que hace que la sonrisilla de estupefacción hasta ahora esbozada durante la lectura se petrifique en los labios, intuyendo la magnitud de la tragedia que se está fraguando. Se trata de un intento de control mental absoluto, descubriendo lo que piensan los súbditos incluso cuando esos pensamientos escapan a su control, durante el sueño. Es de una malignidad absorbente, como Mark-Alem bien percibe cuando alcanza su primer destino y se fija en los ojos de su jefe, ensimismado ante el estudio de unos cartapacios con sueños:

“en el filo de aquella mirada, como una ola moribunda, brotaba la última hilacha de un espanto, cuyo origen debía encontrarse lejos” (57).

Mil novecientas secciones provinciales, con sus propias subsecciones, someten a una purga previa los sueños recolectados, antes de remitir los sueños al Palacio. Entonces, llega el turno del departamento de “Selección”, que ejecuta una nueva criba; desde allí, los sueños válidos, es decir los que tienen que ver con el Estado, pasan a “Interpretación”. En ese departamento, aparte de la detección de un posible sueño que augure un atentado contra la integridad del Estado, se elige, además, cada viernes, el “Sueño maestro” o

“suprasueño”, considerado el más importante y que se le presentará personalmente al Soberano. Todo este mecanismo enfermizo y desquiciado se basa en una idea:

“Alá lanza su sueño premonitorio sobre la superficie del globo terráqueo con idéntico descuido con que arroja una estrella o un rayo (...) Es tarea nuestra vigilar donde viene a parar ese sueño (...) porque descifrar ese sueño (...) puede prevenir la desgracia del Estado y de su Soberano, evitar la guerra o la peste” (54),

tal y como le explica su jefe a Mark-Alem. Por tanto, el Palacio y su actividad no son ninguna quimera, sino el pilar fundamental sobre el que se asienta el régimen. Y eso conlleva una conclusión terrible: “todo lo que se muestra turbio y amenazante (...) manifiesta su proyecto primero en los sueños del hombre”. Con esa duda sistemática del Poder, con ese razonamiento en el cual *todos* acabaremos por soñar con peligro para el régimen, es decir, conspirar, Kadaré acaba de formular la ley fundamental del sistema totalitario: *todo el mundo es sospechoso*. Incluso los poderosos y los que detentan la propia autoridad.

En un momento dado, como si el horror de la revelación fuera tan enorme que ni a los lectores les estuviera dado poder conocerlo, se nos deja caer, como de soslayo, y además no se volverá sobre ello, que los departamentos del Palacio están duplicados –de nuevo Kadaré y su obsesión por las réplicas, por los dobles– dado que existe lo que se denomina como *un Tabir Secreto* (68), en contraposición al *Tabir Legal*: un Palacio paralelo que se encarga de las mismas actividades, pero *secretas*, proporcionando al horror otra vuelta de tuerca. Un *Tabir* que recoge los sueños que la gente no envía por sí misma, sino esos que debe arrancar por “sus propios medios y procedimientos” (67). Sólo así se explica la existencia de los “soñantes” (120), es decir, los desgraciados que han tenido un sueño que el Palacio ha considerado de ‘interés’. El Estado ha fijado sobre ellos su vista, sus garras, su aliento: los incomunica, los somete a interminables interrogatorios que duran semanas; los “soñantes” redactan su sueño en informes de cientos de páginas una y otra vez, consignando hasta el más mínimo recuerdo, para así vaciarse del mismo en un proceso tildado como de “desueño” (122), y todos acaban saliendo de allí en el interior de un ataúd, ante la absoluta pasividad funcional. Los interrogatorios estalinistas, al modo de los que soporta el camarada Rubashov en *El cero y el infinito*, son denunciados aquí por Kadaré. Estos “soñantes”

“eran, al parecer, chisporroteos de ideas peligrosas que el Estado, por una u otra razón, debía aislar, lo mismo que se aísla al microbio de la peste hasta conseguir neutralizarlo” (122).⁶⁸⁰

Es de tal magnitud lo que se almacena en el Palacio que muchos opinaban que “el Apocalipsis no era sino el día en que los sueños saldrían de la cárcel del dormir” (124), es decir, el día en que las investigaciones del Estado referentes a sus súbditos (escuchas, informes secretos, confidencias) fueran desclasificadas. Después, en nuestro mundo, esto ha ocurrido, en los casos de la URSS y de la RDA, por ejemplo, y lo que se ha descubierto, sin dejar de ser horroroso, no ha terminado de conmover las conciencias hasta el “Apocalipsis”, ni mucho menos. La premonición de Kadaré ha fallado porque no contaba con el enorme espíritu de asimilación del horror que posee el ser humano y su convicción en el perdón y en el olvido. Sólo de esta manera

“podía explicarse que incluso con la soga en la garganta los condenados gritaran: ¡viva el Sultán!” (126).⁶⁸¹

De repente, a la cabeza de Mark-Alem llegan informaciones que le aseguran que su trabajo no es más que un montaje, que los sueños son inventados, así como sus interpretaciones, incluso el “Sueño Maestro” que se presenta al Soberano y que puede arrojar terribles consecuencias no era sino una componenda de grupos de poderosos (157) porque “quien tiene en sus manos el Palacio de los sueños, posee las llaves del gobierno del Estado” (153).

Tal era así, que el mundo *irreal* empezaba a mandar e imponerse sobre el real, y ya no se sabía que era antes: si el sueño que provocaba un acontecimiento, o el acontecimiento para el cual se elaboraba después el sueño, es decir, los montajes previos a las purgas, las falsas acusaciones que desembocaban en forzadas confesiones y vergonzosas autocríticas⁶⁸². Ante semejantes y peligrosas afirmaciones, ciertos elementos

⁶⁸⁰ No deja de resultar sorprendente esta afirmación en relación al microbio de la peste y a la, tradicional, obsesión de los regímenes totalitarios por equiparar al enemigo con la plaga. En ese sentido, Hitler desarrolló toda una cosmogonía que convertía a los judíos en la peor de las enfermedades infecciosas, y a él en su vacuna, o en el mejor de los vacunadores, al fin, en el que los erradicaría para devolver un ‘mundo limpio’.

⁶⁸¹ La afirmación de Kadaré es en extremo peligrosa: era bien sabido que los condenados a interrogatorios, al internamiento en Siberia, incluso a muerte, opinaban muchas veces que eran víctimas de funcionarios y burócratas equivocados, que se excedían en sus acciones, completamente desconocidas por Stalin. Por ello intentaban, denodadamente, que sus quejas llegaran hasta Stalin, que de saberlo, prontamente impartiría justicia. Ignoraban que el mismo Stalin había firmado las condenas. Eso les llevaba a proferir gritos de “¡viva Stalin!”, incluso ante el paredón.

⁶⁸² Como sucedió en los Procesos de Moscú, por ejemplo, realizados entre 1936 y 1938, o en el Proceso de Praga de 1950.

que se deslizan en la narración, como el que existan grandes diccionarios con palabras en desuso que están desapareciendo, o que sólo aparecen en los sueños, e incluso conceptos tan atractivos como que un país “registra un perceptible insomnio” (221) porque no produce sueños, o la puesta en marcha de una sección especial dedicada a los delirios enfermizos o “metasueños” (131), son elementos de camuflaje, pinceladas literarias, muchas de ellas con sus resonancias orwellianas-borgianas-kafkianas, que ayudan a reforzar el ambiente burocratizado del texto:

“—Aquí está todo —dijo el archivero— (...) Si el globo terrestre desapareciera un día (...) sin dejar otro rastro que una cripta repleta de cartapacios, lo que hay en su interior bastaría para comprender lo que había sido nuestro mundo (...) Ninguna historia, enciclopedia, libro sagrado o similar reunidos todos, ninguna academia, universidad o biblioteca podrían proporcionar la verdad acerca de nuestro mundo de forma tan condensada como este Archivo” (167).

En la *lanzadera comparativa externa* he colocado al *Palacio* con la *Comedia* de Dante o con las obras de Kafka (*Ante la Ley*, *El proceso*), e incluso en algunos momentos puede unirse a ellas *El cero y el infinito* de Koestler. Además, existe cierta estética de los expedientes, del empeño en una tarea tan ingente como casi intangible, que entronca la novela de Kadaré con el George Orwell de *1984* y la actividad de Mark-Alem con la de Winston Smith, si bien el último se encarga de falsear y reescribir la historia desde su cubículo y el otro, parapetado tras su escritorio de chupatintas, hurga en la mente de los súbditos, a menudo leyendo mentiras, formulando mentiras y concluyendo mentiras.

Un empleado de la estafeta de correos ha soñado: “Tres zorros blancos en el minarete de la mezquita de la prefectura...” (62), ¿qué se puede concluir de semejante delirio? O del sueño de un escolar: “Dos hombres habían encontrado un viejo arco iris caído” (112), o “un grupo de hombres vestidos de negro que saltaban una zanja, alejándose después por un campo nevado” (114), o “un gallo enfermo que se había hundido en cieno” (125). El funcionario de la Kadaria se enfrenta a una jornada laboral repleta de desafíos de este tipo, hurgando en la vida y en la psique, en lo más privado de la ciudadanía, circunstancia que lo va deshumanizando a causa del extrañamiento y desarraigo con las situaciones reales que existen a su alrededor y de las que ya poco, al final a duras penas casi nada, logra reconocer. Su realidad se torna un sueño vaporoso, abducido por la maquinaria del *Tabir*, hasta confundirla en su totalidad. Porque,

“de todos los mecanismos del Estado, el Palacio de los sueños es el más ajeno a la voluntad de los hombres (...) Es el más ajeno a la razón de todos, el más ciego, el más fatal, por tanto también el más propiamente estatal” (93).

Dentro de aquellos cartapacios con sueños que los funcionarios se afanaban en interpretar

“se encontraba el sueño del mundo, ese océano de pavor sobre cuya superficie ellos se afanaban en vislumbrar algún signo perdido, alguna señal” (117).

En su criba diaria, Mark-Alem se topa con un nuevo sueño, su propietario es un vendedor de coles, en cierto modo, un nuevo disparate, opina él, ajeno a la tragedia que encierra:

“un terreno abandonado al pie de un puente; una especie de solar de éstos donde se arrojan las basuras. Entre los desperdicios, el polvo, los pedazos de cerámica rota, un viejo instrumento musical, de aspecto insólito, que sonaba por sí solo en medio del desamparo, y un toro que, enfurecido al parecer por el sonido del instrumento, bramaba a los pies del puente” (81).

Kadaré acaba, con este sueño, de unir toda la estructura de la novela y enlazar en los futuros acontecimientos a Mark-Alem, su protagonista, porque Qyprilli, el apellido de la familia de Mark-Alem, no es sino la traducción de la palabra albanesa *ura*, que significa *puente*. El nombre provenía de un antiquísimo puente de tres arcos de la Albania central y en cuyos cimientos se había emparedado a una persona. El apellido, así, ya arrastra su propia muerte, su propia maldición avalada, además, por la epopeya tradicional albanesa:⁶⁸³ la saga de la familia se cantaba en un poema épico acompañado por instrumentos trovadorescos tradicionales; un “instrumento de aspecto insólito” y un “puente”, dos de los elementos del sueño que adelantan la tragedia... Lo que nos conduce hasta uno de los pasajes decisivos de *El palacio*, el del canto y la ejecución de los rapsodas. Mark-Alem, junto a sus familiares, algunos de ellos miembros muy poderosos e influyentes, asisten a una cena de hamletiano final sangriento y vengativo en la que unos *lahutare* –término albanés que denomina a los intérpretes de un instrumento rudimentario

⁶⁸³ A tal respecto, consúltase *El puente de los tres arcos*. Véase 14: “Ediciones y fortuna de Kadaré en España”.

denominado *lahuta*– van a interpretar una epopeya tradicional en su versión albanesa, esa rapsodia que habla de la saga familiar.

Mark-Alem, como parte de la familia albanesa de los Qyprilli, secularmente integrada en el seno de la política y del poder otomano, no puede evitar un rebrote de nacionalismo al escuchar el canto albanés, al entrar en contacto con su verdadero idioma, que lo rescata del *extrañamiento* en que se ha sumido desde que trabaja en el *Tabir Saray*. El idioma del cántico, rico, aplasta siglos de burocracia, de deshumanización, y recupera la dignidad y la identidad humana. La policía del tirano irrumpe en la escena para ejecutar a los *tañedores* sin ninguna compasión, con una precisión quirúrgica, porque el Soberano sabe de la gravedad de la enfermedad que allí se está gestando: independencia, pensamiento, literatura. Detrás del quejido del instrumento, de la *lahuta*, se aglutinan muchas otras cosas, todas ellas demoledoras para el régimen:

“con su sonido grave y monótono, expresa ese mismo susurro de ultratumba, la respiración, el aliento del pasado (...) la inhumana voz de los lahutare brota de lo más profundo, de la garganta de la montaña, sus palabras parecen poder brotar así de las bocas de los vivos como de los muertos. El canto de las leyendas albanesas revive la historia nacional, un cuerpo que se reíste a morir y que, como los despojos en la fosa, aún debe declarar su verdad” (Mori, 2006: 260).

Después de la represalia, Mark-Alem ascenderá en el *Tabir* de forma fulminante, hasta director adjunto. Han ejecutado a su tío Kurt como *chivo expiatorio* tras el suceso de los recitadores, pero eso no impide que Mark-Alem siga siendo “apreciado por nosotros” (Kadaré, 1999a: 106), tal y como, tan a menudo en sus relaciones con el poder, lo han calificado funcionarios, jefecillos y burócratas. En efecto, es cierto que ha presenciado ya partes del engranaje de la “Gran Estratagema”, revelaciones de esa verdad que no debería conocer, pero de momento todavía le sirve mejor al régimen permaneciendo en su interior... Esto es así porque repartirse el poder “significa antes que nada repartirse los crímenes” (99). Esto significa que su tiempo está contado, es un funervivo, y Mark-Alem lo sabe bien: forma parte de la maquinaria que de momento consiente su presencia. Pero un día, “vendrían por él como habían hecho con Kurt (...) para conducirlo allí de donde nadie regresa” (232).

De esta forma, y para Sánchez Lizarralde, *El Palacio de los sueños*

“es, pues, un relato del horror de los aparatos policíacos, qué duda cabe que de la actividad de la Sigurimi albanesa, pero a

la vez de todo organismo destinado a la vigilancia y la manipulación de las conciencias” (Sánchez Lizarralde en Kadaré, 1999a: 31-32).

Esta realidad nos acerca al enfermizo afán clasificatorio, archivatorio e indagatorio del *Tabir Saray* y, por extensión, del régimen de Hoxha. En su interior se alberga la información más preciosa, calificada por Moisés Mori como

“la más secreta y privilegiada, los más ocultos deseos, inconfesables pensamientos, las peores pesadillas. La historia imperial se conserva intacta, incorrupta, en ese otro Hades. Cruce de galerías, laberinto de pasillos, torres de legajos, enciclopedia de los sueños” (2006: 262).

El archivero del Palacio le aclara a Mark-Alem que allí

“se encuentra el fin de mundo (...) la resurrección de los muertos (...) la vida en la muerte o la muerte en la vida” (Kadaré, 1999a: 168).

Porque, según afirma el autor, haciendo suya una tesis de Heráclito:

“tenemos una afirmación igualmente misteriosa de Heráclito: aquello que vemos cuando dormimos son los sueños, lo que vemos de día, cuando permanecemos despiertos, es la muerte (...) A la vida real, que consume al hombre, él la llama muerte, mientras que el sueño queda aparte, es inmortal” (Kadaré en Shehu, 2010: 59-60).

El profesor Ioan Culianu escribió un ensayo acerca del simbolismo del relato de Borges *La muerte y la brújula* (1944),⁶⁸⁴ en donde uno de los personajes, el asesino, afirma sentirse como Mark-Alem en el interior del *Tabir*: “Yo sentía que el mundo es un laberinto, del cual era imposible huir” (en Anton, 2000: 313). Para Culianu, lo que busca Borges en el texto, con ese recurso laberíntico-fractálico, es

“huir de la tiranía de un sistema mental y entrar en tantos otros como sea posible para obtener, al completarlos, una libertad de percibir el mundo” (100).

⁶⁸⁴ En *Ficciones*, forma parte de los *Artificios*, en la segunda parte del libro.

¿Acaso Kadaré no ha intentado algo de eso con sus novelas, no ha luchado, con su escritura, por conseguir “su propia libertad de percibir el mundo” cuando lo tenía por completo prohibido? Como afirma George Steiner, y esto podría ser uno de los motores fundamentales que funciona en el inframundo de *El Palacio de los sueños*:

“Hasta cierto punto (no para los torturados físicamente, no para el que se muere de hambre), los sueños pueden permanecer fuera del alcance del totalitarismo político. Hasta cierto punto, las “casas seguras” de la resistencia clandestina al despotismo totalitario son las de los sueños” (1997: 219).

El haber elegido una referencia dantiana para *El Palacio de los sueños*, además de por las motivaciones ya expuestas que mueven a Kadaré, tiene en la figura de Dante un valor especial para el autor, tal y como lo explica en la visión que posee de este personaje, y en cómo entiende el compromiso literario con el mundo en un pasaje de su ensayo sobre Esquilo:

“Otros escritores para los cuales resulta ajena dicha carga, en su impulso por justificar, por glorificar incluso la elusión de compromiso, se afanan en demostrar que es más valioso, más hermoso e incluso más moral dar testimonio de la descomposición de una mariposa que de un imperio. En los engranajes de este último pueden estar mortalmente atrapados los destinos de decenas de millones de personas, sin embargo ellos se muestran dispuestos a cerrar los ojos ante ese hecho e insistir en el drama de la mariposa.

Los grandes se someten a otro tipo de imperativos. Dante Alighieri no hubiera podido emitir el veredicto colosal que condena a los nueve círculos de su Infierno a una parte de la humanidad, sin sentirse juez supremo en su fuero interno” (2006: 56-57).

Toda esta arquitectura infernal de control mental ha tenido ya un conato de apunte en la novela breve *La estirpe de los Hankoni*, de 1977, en donde han aparecido muy concisamente algunos de los elementos fundamentales que se desarrollaran posteriormente en el *Palacio de los sueños*. Así, aunque en pequeños párrafos, y como muy de pasada, en una cuña insignificante, se ha dejado caer alguna información como al socaire en el interior de la narración de la crónica de los Hankoni; el narrador recuerda, en el capítulo 30, que Basri Hankoni, asediado por las pesadillas, tuvo

“la idea de enviar el relato de uno de los sueños que había tenido al Tabir Saraj (el Palacio de los sueños), en la capital, donde eran remitidos los sueños que veían los súbditos de todos los confines del imperio. Al cabo de cuatro meses, para su propia sorpresa y la de todos, recibió una felicitación oficial del Tabir Saraj en la que se le notificaba que su sueño, después de ser analizado por la comisión correspondiente, había sido estimado como muy valioso porque, como resultado de su interpretación, se había logrado descubrir y conjurar un complot en la ciudad de Karagjymruk” (2008: 258-259).

Encontramos aquí el *proto-Palacio*, la primera aparición concreta del *Tabir* y sus atribuciones en la narrativa de Kadaré. Incluso, más abajo, se especifica que, dado que el sueño se había anticipado a un complot y gracias a él se había podido acabar con la conspiración desde su misma génesis, el *Tabir* le enviaba una carta de recomendación al *soñante* Basri Hankoni para que se le adjudicara un empleo por cuenta del Estado. Como oficial del juzgado, gracias a su sueño, sería el primer Hankoni que entraba a servir al Estado, que cobraría un suelo estatal. Ante la suerte de Basri, la gente empezó a enviar sus sueños a la capital, la mayoría inventados... ¿Pero cuál era el sueño salvador de los Hankoni, el sueño premonitorio de Basri? Pues ni él mismo lo recordaba bien, pero algo

“sobre un terreno polvoriento rodeado de unas barracas abandonadas, revoloteaban de un lado al otro unos cuantos pedazos de papel rasgado, cuando de pronto, tras las barracas, surgía un toro salinero. Eso era todo lo que recordaba” (261).

Aunque, como se desvela más adelante,

“Baski Hankoni no sólo era completamente incapaz de recordarlo, sino que incluso dudaba de haberlo tenido realmente alguna vez” (278).

Desde allí, a las tribulaciones de Mark-Alem en el *Tabir* descifrando sueños similares, había un pequeño paso narrativo, completado con algunas referencias más al *Tabir* en *El Nicho de la vergüenza*⁶⁸⁵.

⁶⁸⁵ Mencionada su peculiar arquitectura de “cúpulas azul pálido”, y por su nombre de “Palacio de los Sueños” (2001e: 71), e incluso por un suceso que se desarrolla, después, en la narración del *Palacio*: “Rumores de que los Qyprillinj caerán por fin” (92). El “Archivo helado”, que aparece en la narración de *El Nicho*, reúne las mismas características arquitectónicas que el Archivo del *Palacio*: “las salas del Archivo (...) junto a estas se encontraban otras salas. Eran grandes y frías, con ventanales altísimos por los que penetraba una luz que parecería tener escasa relación con la estación que imperaba en el exterior, como si llegara directamente de las esferas inmutables del tiempo, siempre cenicienta y fría (...) Como el macizo

11.2.2-Informe sobre el aojamiento

En la línea de *El Palacio de los sueños* se encuentra otra novela de lo que he llamado *Cuarteto Osmanlí*, la titulada *El firmán de la ceguera*, tal vez la narración más brutal de su autor. Aunque su extensión narrativa sea más corta, el texto presenta a los lectores una alegoría similar a la del *Palacio*, con la que se emparenta y, a la par, ambas se conectan con *El Nicho de la vergüenza* gracias a la coincidencia de ambientes otomanos, de fechas con la ubicación temporal durante el Imperio de la *Sagrada Puerta* y personajes de familias afines, como son los integrantes del clan de los Qyprilli. Este recurso les proporciona una armazón, una amalgama de pequeña serie, de conjunto narrativo, al compartir tantos elementos comunes.

En *El firmán*, un edicto ordena el cegamiento de todos los ciudadanos que posean la capacidad de echar el mal de ojo. Una orden de control estatal sanguinaria y cruel que, en palabras de Moises Mori:

“Naturalmente, el firmán no pretende limpiar el imperio de algunos casos raros de aojamiento que pudieran haberse producido; al contrario, desde el momento en que se promulga este edicto, todos los súbditos, sin excepción, pasan a ser sospechosos por su forma de mirar, por el color de los ojos, por la más arbitraria denuncia. El aparato del Estado despliega toda su fuerza, organiza una complejísima maquinaria (policía, métodos de tortura, mazmorras), nadie puede librarse de ser acusado y perder la vista. Son muchos los que prefieren autoinculparse y se prestan voluntariamente a vivir en tinieblas. Los ciegos pronto serán legión: se

edificio no se calentaba nunca (...) padecieron enormemente de frío. Todo estaba helado, incluyendo las mesas, los folios de los documentos (143-144). También se nos han mostrado los “correos del Palacio de los sueños, con sus carrozas o tabir araba pintadas de azul” (156).

De pronto, Kadaré nos muestra una cochambrosa oficina del *Tabir* ubicada en el campamento de Hurshid Bajá, como primer eslabón de la aterradora cadena que termina en el mastodóntico edificio al que dedicará toda la novela posterior: “un día, sin saber cómo, mientras daba su paseo habitual a la caída de la tarde, sus pasos se detuvieron ante una barraca a la entrada de la cual estaba escrita la palabra “Tabir”. Según el reglamento, en todos los grandes campamentos del ejército del ejército debía instalarse, entre otros servicios, una oficina encargada de la recogida e interpretación de los sueños. Aquellos que se relacionaban en alguna medida con la suerte de las operaciones militares eran inmediatamente remitidos al estado mayor. Los que tenían una trascendencia general se enviaban a la capital al famoso Tabir Saray (...) Al ver la palabra “Tabir” escrita en caracteres azules en el umbral de la barraca, sintió que renacía en él una vieja curiosidad (...) Imaginó las cúpulas de color azul pálido del Tabir Saray, hacia el que, desde todos los confines del Imperio volaban los correos, o portasueños, según se los llamaba, montados en sus carrozas pintadas, igualmente, de azul pálido. Intentó recordar algo acerca de aquel monstruo, pero a su memoria no acudía cosa alguna con nitidez. Se decían muchas cosas acerca de la misteriosa elaboración de los sueños en sus innumerables oficinas, así como la extracción de ellos de signos premonitorios” (156-158). Incluso aparece una referencia a un intento de que “un batallón entero fue enviado entonces a dormir, bajo la amenaza del látigo, con la esperanza de obtener algo, pero el resultado fue desesperante; la mayoría de los soldados no recordaba nada de lo que habían soñado y los demás no contaron más que majaderías” (157).

De esta manera, “retroalimenta” Kadaré sus novelas.

mueven por las calles con torpeza, parecen mendigos:
algunos cantan coplas, tañen la *lahuta*” (2006, 31-32).

La temática de la sospecha, de puesta en práctica de una “Gran Estratagema” despiadada al servicio del Estado es algo común al *Palacio*, y en cierta forma también lo es al *Nicho*, lo que conforma, junto a la novela corta *El informe secreto*, y según mi propia denominación, el *Cuarteto Osmanlí*, cuya secuencia temporal de escritura sería:⁶⁸⁶

–1974, inicio de la escritura de *El Nicho de la vergüenza*.

–1976, posible publicación⁶⁸⁷ de *El Nicho de la vergüenza*.

–1979, aparición de los dos primeros capítulos de *El Palacio de los sueños* en una colección de historias y reportajes titulada *L’Emblème de jadis*⁶⁸⁸.

–1980, publicación en un mismo volumen de *El Nicho de la vergüenza*, *El puente de los tres arcos* y *El ocaso de los dioses de la estepa*.

–1981, publicación en el mes de septiembre de *El Palacio de los sueños*, es censurado en el mes de noviembre.

–1982, denuncia de *El Palacio de los sueños*, en el mes de marzo Kadaré realiza su autocritica ante la Unión de Escritores.

–1984, redacción de *El firmán de la ceguera*.

–1988, aparición de *El Palacio de los sueños*, tras casi siete años de censura, con una nota de advertencia de que el texto había sido revisado por el autor para atenerse a las *recomendaciones* del régimen, como parte del tomo IX de la obra completa.

–1991, publicación de *El firmán de la ceguera* dentro de una colección de relatos titulada *Ëndërr mashtruese*⁶⁸⁹, cuando Kadaré ya había abandonado Albania en su autoexilio parisino.

–1999, publicación de *El firmán de la ceguera* como una sola novela.

⁶⁸⁶ No es sencillo establecer ningún tipo de cronología para la obra de Kadaré, siendo la ausencia de fuentes y datos fiables y verificables el principal obstáculo. Tras muchas dudas, que han sido producto de las investigaciones, de comparar y cotejar diferentes fuentes, de comprobar con desaliento que unos críticos contradicen a otros, y que incluso el propio autor, en algunas ocasiones, proporciona informaciones diferentes en función de unas declaraciones u otras, me he decidido por el cronograma compositivo que presento arriba.

⁶⁸⁷ En efecto, “posible”. Algunos autores, entre ellos Peter Morgan en *Ismail Kadare: The Writer and the Dictatorship, 1957-1990*, citan la existencia, sin referencia bibliográfica alguna, de una edición primera de *El Nicho de la vergüenza* en 1976. Después de mucho rastrear no puedo sino ubicar su primera edición en una publicación conjunta con otros textos, de 1980, en Pristina, Kosovo, donde se publicaba una gran cantidad de obras de Kadaré que no podían ver la luz en el ámbito albanés (hay que recordar que, por entonces, Kosovo estaba bajo administración yugoslava). Esta edición de 1980, para Peter Morgan está fechada en 1978. Sin embargo, los datos que he podido manejar la ubican en 1980, fecha por la que finalmente me inclino. Toda la obra de Kadaré sigue estos parámetros del caos y la desinformación a la hora de intentar trazar una periodización de sus publicaciones.

⁶⁸⁸ Según proporciona este título Peter Morgan (2010: 228).

⁶⁸⁹ Algo así como “Sueños engañosos”.

Dicha temática *parabólica* y afín para todo el *Cuarteto Osmanlí* remite, desde la *islamo nox*, a la Albania moderna y contemporánea del autor, y puede referirse tanto al Estado totalitario y déspota como a la aplicación de su terror y a la paranoia desatada ante las conspiraciones y conjuras. Kadaré denuncia las maneras en que las castas de poderosos manejan los hilos del poder en la sombra, las formas en que hacen y deshacen a su antojo, cómo reescriben las leyes a gusto de sus intereses y beneficios propios, de una forma arbitraria e inhumana. Moisés Mori abunda en este sentido:

“No es necesario dominar las claves de la reciente historia albanesa para que vengan a la memoria sus endémicas purgas y cazas de brujas, el recuerdo, por ejemplo, de Mehmet Shehu, presidente del consejo de ministros, sucesor *in pectore* del Dirigente, acusado luego de conspirador por el propio Enver Hoxha y muerto, en 1981, *en extrañas circunstancias*” (2006, 32).

Las componendas y las tramas urdidas en la oscuridad, que cuestan el sufrimiento de los súbditos, siempre buscan un objetivo elevado, como lo demuestra que, el firmán, pierda todo su poder una vez haya alcanzado su objetivo: la acusación y posterior condena del propio Gran Visir por la práctica de aojamiento. De igual manera sucederá en *El Palacio de los sueños*, todo el proceso investigador de sueños se culmina con el descubrimiento de una trama conspirativa que acaba con las aspiraciones políticas de un miembro destacado de la familia Qyprilli. Detrás de la represión, de la oleada de terror popular, no se encuentra más que el afán y el ansia de poder de un puñado de dirigentes políticos.

Las tres novelas largas, y la breve *El informe secreto*, son ejemplos del mismo comportamiento, de la “Gran Estratagema”, engaño consistente en velar las realidades al pueblo, mientras los poderosos se lanzan sus dentelladas entre ellos. Bajo el trasfondo sangriento del firmán y la ceguera, muchas veces voluntariamente asumida por la colectividad, aparece, al fondo de la *purga*, y de una forma difícil de averiguar para el ciudadano de la calle, la venganza que termina derrocando a un poderoso, ya sea Alí Bajá, o el Gran Visir, o un funcionario del Palacio de los sueños con un puesto influyente, o el propio Mehemet Shehu, el Sucesor. Todos ellos saben demasiado, conocen de los resortes secretos del poder y, por ello, deben pagarlo. Y lo expían siendo expuestos en ese nicho de la vergüenza, ya sea de una forma real, con su cabeza colocada para exhibición y

escarnio público, o figurada, cayendo en una desgracia política que acarrea destierro, pobreza, pérdida de influencias...

En la ubicación de la línea temporal de creación narrativa del *Cuarteto Osmanlı*, *El Nicho de la vergüenza* abunda en la denuncia de las prácticas despóticas, del poder, del enriquecimiento del gobernante y del culto a la personalidad. Los caídos en desgracia por el régimen, independientemente de merecerlo, purgan sus deseos de ser más que el propio Estado, rebajados a ocupar un lugar en la plaza pública, entre el populacho, una *némesis* para su delito de *hybris*, acorde con el castigo del *contrapasso* que Dante administra en su *Divina Comedia*.

Esta aplicación del castigo la interpreta Moisés Mori de la siguiente manera:

“En tiempo de guerra, tanto los soldados del pachá como los patriotas albaneses son enterrados apresuradamente en fosas comunes, hasta ahí pueden llegar los perros y desenterrar los cadáveres. Los visires o gobernadores, como les corresponde por su condición, sueñan con panteones de dorados y mármol, la rica bóveda de su porvenir. Sin embargo, siempre se levantan fuerzas que tuercen el destino, profanan los restos, apagan la lámpara de aceite, decapitan salvajemente el cadáver, lo tiran como un saco en una cuneta. La distancia entre Albania y Constantinopla desencadena por sí misma un tráfico siniestro, un continuo movimiento de cadáveres. Ya el histórico sultán Murat I, muerto en la batalla de Kosovo, fue trasladado a la capital otomana, pero su sangre y sus vísceras quedaron sepultadas en el Campo de los Mirlos. Tal vez el mito de Kosovo haya marcado este sino, y la pasión por los panteones, las exhumaciones y los levantamientos de tumbas sea aquí un eco de aquel acontecimiento inaugurador (...) Así, entre el Nicho, el Mausoleo y la Fosa, atravesamos la obra de Ismaíl Kadaré” (2006: 38-39).

Como he afirmado más arriba, con *El firmán de la ceguera* estamos, sin duda, ante una de las más brutales novelas de Kadaré, y en ese sentido se expresa la faja que le ha colocado la editorial, se trata de “el texto más breve y osado de Kadaré”. No soy muy partidario de estos paratextos que adornan las novelas por lo que poseen de intento de consumo rápido de lo que sería una obra literaria, algo que es imposible de abarcar de una forma tan simplista. Además, un vistazo global a su obra pondría en entredicho que este fuera el texto más breve de Kadaré. Que es un texto osado, no cabe duda alguna, realizado por el año de escritura, 1984. Sin embargo, a Muchnik se le escapa un matiz en su definición publicitaria o comercial del libro: es probable que sea el más violento y salvaje de su autor.

El firman de la ceguera no es un relato fácil, no se trata de un texto cómodo para el lector. Contiene un estilo sarmentoso, tiznado de un erotismo onírico, que toma una distancia irritante con las brutalidades que presenta, que resulta exasperante con su discurrir gélido. El argumento, de una simpleza tan demoledora como aterradora, oculta *otros asuntos* en la profundidad de sus misterios narrativos. El poderoso Estado ha decidido terminar con una peligrosa práctica de sus súbditos: el mal de ojo. Para ello, el baño de sangre y atrocidades que desfilará por las páginas del autor albanés será como hasta ahora nunca había prodigado a sus lectores.

Son malos tiempos para los aojadores. El aparato represivo emprenderá una campaña violenta y desmesurada para impedir que el mal de ojo se extienda por el Imperio. ¿De qué manera? Cegando a los súbditos. Aquí, cabrán ciertas posibilidades a la hora de aceptar el horror: o bien cegarse voluntariamente, admitiendo que se posee la cualidad de poder echar el mal de ojo, o ser cegado tras aguardar a las delaciones, las denuncias. Si se acude por propio pie al cegamiento, se recibe una pensión vitalicia estatal y se puede elegir el método más ‘humano’ de entre los ofertados en las oficinas de cegamiento que se abren a tal efecto (unos lugares consistentes en unas camas de hierro a las que se ataba al individuo al que se iba a cegar). De lo contrario... la ceguera se aplica como un castigo criminal, y las formas pueden ser espantosas.

La esencia del más terrible de los poderes políticos respira en el seno de ese firmán, porque convierte a todo el mundo en culpable y en acusador, y a los acusadores en víctimas, ya que:

“Se hacía un llamamiento a todos los súbditos del Imperio secular para que denunciaran abiertamente, o bien mediante cartas anónimas (...) indicando al pie de las denuncias el nombre completo así como la localización exacta de las viviendas o el lugar de trabajo de la persona inculpada. Dichas denuncias podían ser hechas tanto acerca de simples ciudadanos como de funcionarios, por muy elevado que fuera el rango que ocuparan en la jerarquía estatal” (Kadaré, 1994a: 18-19).

La maniobra del pánico estaba desencadenada de esa manera, y era normal que, ante semejante decreto:

“esta última frase provocó que los ojos de numerosas personas quedaran helados por un instante, como si buscaran un punto invisible en la lejanía” (19),

para escapar del pavor y la desesperación ante el golpe que se avecinaba. En el aire flotaba

“el miedo. Se trataba de un temor peculiar, completamente distinto del que producían las enfermedades, los ladrones, los fantasmas o la muerte: era el miedo al Estado. Gélido, impersonal, carente de dimensiones, recorrido de parte a parte por un inmenso vacío, parecía, sin embargo, llenarlo todo” (22-23).

Y este pánico, semejante horror, “era tal porque se fundaba en un factor indiscernible y abstracto” (25), de manera que nadie podía atenerse a unas reglas fijas a la hora de repartirse el castigo, ni prepararse para ello y tratar de evitarlo. Todos eran objeto del varapalo del Estado... bueno, realmente todos no, como con humor negro nos advierte el narrador:

“Nadie, excepto los ciegos, tenía la seguridad de poder encontrarse fuera de la esfera de acción del decreto y, como todos pudieron comprender muy pronto, era aquí donde radicaba precisamente el poder del funesto *qorrfirman*” (30).

Y para Gjon, uno de los personajes del texto, el firmán,

“su terrible poder radica precisamente en su carácter nebuloso. Ante el *qorrfirman* cada cual se inclina a sospechar de su vecino, nadie escapa a la angustia, no existe persona que no comience a sentirse más o menos culpable” (71).

El caos, el pánico colectivo estaba desencadenado. Las gentes,

“encerrados en sus casas, a menudo acostados y con la cabeza tapada con el cobertor, pasaban una y otra vez revista a sus enemigos personales o a todos aquellos que ambicionaban ocupar sus puestos en la administración (...) Algunos, con objeto de anticiparse al infortunio, corrían a hacer las denuncias ellos los primeros, confiando, si no en eliminar a tiempo a sus posibles enemigos, sí en neutralizar al menos sus propias denuncias” (31).

Se empiezan a producir cegamientos voluntarios, incluso de altos funcionarios, que son aireados por la prensa, en lo que sería un remedo de las autocríticas y autoinculpaciones que eran habituales en el régimen de Hoxha. Por ejemplo, Abdurrahim, funcionario de protocolo, se había prestado voluntariamente al castigo, y ahora anunciaba en la prensa su autocrítica:

“He sacrificado mis ojos de muy buen grado. Además de la satisfacción que he experimentado por haber podido realizar un acto en bien del Estado, me siento agradecido al qorrfirmar por haberme librado del remordimiento de conciencia que me producía el solo pensamiento de que mis ojos fueran fuente de desgracias” (82).

¿Acaso no se encuentra aquí una reproducción de las autodelaciones, en donde los acusados terminaban reconociendo sus crímenes *desviacionistas*, y agradeciendo el factor *corrector* del Estado que los había descubierto, finalmente ‘ayudados’ a descansar descargando tan grandes culpas? El sistema de Hoxha, el comunista, está repleto de semejantes inculpaciones. Los paralelismos no acaban ahí; en el juego de espejos brutal que ofrece Kadaré, se deja caer la información de que, como los individuos a “desoculizar” son muy numerosos, “miles”, están siendo “aislados en grandes campos” (83) porque “la avalancha de denuncias y de cartas anónimas había sobrepasado todo límite” (92). Así:

“la campaña contra los aojadores se encontraba en su apogeo. Como un río que se ha salido de su curso, desbordaba cada día sus propias dimensiones, atrapando en un torbellino destinos humanos sin cuento” (97).

La campaña no se limita, además, a los “ojos malignos”, sino que se hace extensiva a quienes defienden a los acusados, los ocultan, o simplemente a quienes eran acusados de falta de celo o indiferencia (98), de no mostrarse los suficientemente alerta ante la amenaza.

En el sistema de horrores desplegados por el Estado, se contemplan diferentes formas de cegar, o de “desoculización”, ya que, siguiendo las reglas del lenguaje totalitario, pronto se sustituyen unas palabras tabú por otras que disimulen el espanto,⁶⁹⁰ y el vocabulario se llena de giros y eufemismos. Los métodos son el bizantino-veneciano, el tibetano, el vernáculo, el romano-cartaginés y el europeo. Por supuesto, tras esta parafernalia de artificio verbal se oculta una realidad mucho más contundente: extracción de los ojos con una barra de hierro con las puntas afiladas, golpear el pecho con pedruscos hasta que el peso haga saltar los ojos de las órbitas, el uso de ácido, el empleo de una

⁶⁹⁰ Este era el caso de los términos “reasentamiento” por “gaseamiento” para los nazis, por ejemplo. Más adelante trataré esta característica del lenguaje totalitario, en el punto tercero de esta misma parte.

prolongada luz cegadora o, todo lo contrario, permanecer en tinieblas hasta perder la visión.

Al sistema de “desoculización” le sigue una floreciente industria, como a cualquier empeño genocida de cualquier gobierno totalitario. En este caso, habrá médicos que impartan cursos para cegadores, mientras se pone en marcha la maquinaria que fabrica varas de hierro punzantes o litros de ácido. De esta forma, el Estado desencadena toda una empresa encargada de evitar la “cacoftalmia”, nuevo término definitorio del mal. Las acusaciones infundadas en las “oficinas de cegamiento” (34), los espionajes, el estado de terror, las autoconfesiones, el reconocimiento de culpas y delitos, la atribución de crímenes, toda esa oleada desencadenada por el Estado no oculta nada más que, de nuevo, la ya conocida “Gran Estratagema”. Es un movimiento de distracción para mantener a las gentes implicadas en algo que las aleje de la verdadera realidad del momento:

“Toda esta historia ha sido orquestada con el solo propósito de desviar la atención de las dificultades económicas” (78),

sentencia Gjon, uno de los personajes del libro. Ahí está, la “Gran Estratagema”.

Desde luego, esta teoría de Kadaré sobre la “Gran Estratagema” podría llevarnos al planteamiento de que acontecimientos del pasado siglo admiten esa clave: ¿fue el genocidio nazi eso, una “Gran Estratagema”? ¿Qué “Grandes Estratagemas” empleó la URSS de Stalin? ¿Son reconocibles las “Grandes Estratagemas” de los actuales Estados de derecho y, de ser así, de que realidad incómoda y aterradora pretenden que desviemos la atención?: de lo que no cabe duda, y eso es algo que parece demostrarse una y otra vez, es que las “Grandes “Estratagemas” de los Estados totalitarios siempre se ceban en los inocentes y, con ello, desatando la represión y el sufrimiento, buscan implantar una situación de terror paralizante, que disminuya las capacidades del individuo como integrante de la masa. Las “Grandes Estratagemas” de distracción buscan aislar, primero, y alienar, después, desactivando, así, el peligro de rebelión o el riesgo de que, simplemente, las personas consigan pensar por sí mismas, y sean capaces de caer en la cuenta de algunos detalles inconvenientes.

Al final, en *El firmán de la ceguera*, la oleada de pavor acaba inundándolo todo: incluso los directores, funcionarios y encargados de oficinas de cegamiento acaban atados a las camas en donde antes aplicaban los castigos. Nadie se libra en todo el Imperio, la oleada de represión alcanza y derriba al mismísimo gran visir. Al parecer, el firmán no era sino un cierto golpe de Estado llevado a cabo por familias influyentes desfavorecidas

que buscaban eso desde el principio: derrocar al visir. La “Gran Estratagema” puesta en marcha una vez más:

“Inmediatamente después de la caída del gran visir, los comentarios iniciales cobraron de nuevo vigor: “¿No os habíamos advertido que el objetivo último de toda esta masacre era simplemente su eliminación?”

“Si así fuera”, replicaban entonces los otros, “ahora que el objetivo ha sido finalmente alcanzado, ¿por qué no cesa de una vez esta campaña?”

“Precisamente con objeto de que no se descubra la verdadera razón por la que se orquestó”...” (108-109).

Nuevamente, tras una “Gran Estratagema”, una masacre; y los encargados de ejecutarla se han visto obligados a llevar a cabo un procedimiento de crimen de Estado, castigando a quienes les indicaban, independiente de las pruebas que hubiera al respecto: “Una oleada de purgas (...) se había abatido sobre el Estado” (109). Y,

“además, la maquinaria del terror, del mismo modo que requiere cierto tiempo para ser puesta en marcha hasta que funciona a pleno rendimiento, precisa asimismo tiempo para ser frenada hasta la parada completa” (109).

“A veces, las listas nos eran enviadas completamente elaboradas dese arriba” (115), confiesa uno de los protagonistas, Xheladin, funcionario encargado de administrar la logística del cumplimiento del firmán. Han cooperado con la masacre, han formado parte de la “Gran Estratagema”, y por ello, al igual que les sucede a otros personajes de Kadaré que entran en contacto con esas emanaciones del Estado, deben pagar por ello: “Existe una buena razón para que nuestros ojos deban ser reducidos a la oscuridad: es preciso borrar todas las huellas” (114), reconoce el mismo funcionario.

Una vez más, el castigo es consecuencia de conocer los intrincados entramados del Estado totalitario, tal y como admite Xheladin: “Nos encontrábamos muy cerca del mecanismo. Casi nos rozaban sus engranajes y correas” (114). Y pagarán con ello siendo, también, cegados.

Sin embargo, no debe existir un lugar al remordimiento por actuar y formar parte de la masacre, dado que, “en realidad, no eres más que un ejecutor de la ley... Deja los remordimientos para quienes han desatado este huracán” (105), le aconseja su mujer. A pesar de ello, Xheladin entiende que, como funcionario que ha aplicado la represión, debe

ser castigado por el Estado que lo designó en virtud de una política de responsabilidad compartida, cuanto menos, inquietante:

–Además, aun cuando no existieran sospechas sobre ninguno de nosotros, algunos habrían debido necesariamente ser sacrificados (...) Si se nos condena es para que una parte del horror que se ha producido recaiga sobre nosotros (...) Todo el mundo se sentirá complacido al poder descargar la culpa de su infortunio sobre nuestros supuestos errores (116).

El castigo de los funcionarios es una parte más de la “Gran Estratagema”. Todo se integra en la misma componenda, incluso un edicto del Estado –emitido el último viernes de diciembre, significativamente en consonancia con la literatura *antisolar*– decreta la gracia para todos aquellos que habían sido cegados a la fuerza, llegando a ofrecerse una comida de misericordia en beneficio de estas víctimas forzosas, bajo el eufemístico nombre de “banquete de reconciliación” (136-137). Servido en el Picadero Imperial, albergará a miles de damnificados en una cena que recuerda al convite que desembocó en la matanza de Monastir. De hecho, el lector está aguardando el momento en el cual el Estado se decida a masacrar a los ciegos que ha invitado a su mesa, pero Kadaré finaliza la novela con esta escena, dejando colgada esa posible resolución que, sin embargo, parece flotar en el ambiente, dado que la narración se interrumpe cuando, en el centro de la sala, “la algarabía de los ciegos había alcanzado su punto culminante” (140).

Con el paso de los años, cuando los ciudadanos contemplen aterrados a la población de ciegos vagando por las calles y frecuentando los cafés, esas cuencas vacías, por millares, servirán para recordarles el aliento del Estado sobre sus nuca, las espadas de Damocles que penden sobre sus actividades, porque el fantasmal ejército de cegados posee ese poder: que nadie olvide que si el Estado pudo desencadenar un horror semejante, muy bien, en cualquier instante, será capaz de repetirlo.

Y en las cuencas vacías de los ojos de los condenados rezuma una paradoja: el Estado que ha dejado ciegos a sus súbditos lo ve todo, lo vigila todo, porque sólo Él puede ver por ellos, decidir lo que se puede contemplar y lo que no.

Y cuándo.

11.2.3-*Informe sobre la ceguera*

Por todo lo anterior, en esta línea de que existe un velo colocado ante los ojos que nos impide percibir la realidad de una forma clara, se imbrica uno de los temas que atraviesan la obra *kadariana* y es uno de los principales recurrentes de su imaginario: la ceguera.

Los ciegos serían la expresión máxima, la variante definitiva de ese velo en los ojos que obstaculiza la visión. En este sentido, la ceguera aparece tratada como una obsesión para Kadaré, que la enfrenta de diferentes maneras, buscando diversas funciones derivadas de ella y cargadas de simbolismos. En su tesis *Ismáil Kadaré: un misterio entramado*, Tal Levy (2007: 187-191), dedica unas páginas al análisis de este tratamiento de la ceguera.

Levy establece cinco tratamientos de la ceguera en la novelística de Kadaré: como una forma de castigo y represión por parte del poder autoritario (cuyo mejor ejemplo sería *El firmán de la ceguera*); una forma de sacrificio individual frente al poder absoluto (en *Spiritus*); la ceguera como debilitamiento del poder en *El monstruo* o en *La pirámide*, también en *Spiritus* o en *Lul Mazreku*; en cuarto lugar, la ceguera como alternativa para escapar del poder; y la ceguera, por último, al estilo de *El expediente H.*, de los rapsodas y aedos que pueden ver más allá, más lejos de las verdades oficiales estipuladas, es decir, la ceguera como puerta a cierto tipo de conocimiento velado, una ceguera como revelación de una verdad no oficial.

La ceguera, en la obra de Kadaré, aparece fundamentalmente entendida como un castigo y una tremenda forma de represión por parte del Estado absoluto sobre el individuo; es un castigo clásico de los mandatarios totalitarios cegar a los que merecen una reprimenda ejemplar. Desde tiempos inmemoriales, pasando por la Inquisición, y alcanzando hasta fechas muy recientes, el cegamiento siempre acompaña sentencias en países de códigos de justicia barbaros. Sin embargo, la vuelta de tuerca que fuerza Kadaré en *El firmán de la ceguera* consiste en que el castigo se administra y admite con cierto componente de voluntariedad. Los súbditos deciden cegarse en masa ante el requerimiento del Estado, que imparte así su peculiar escarmiento y sus dosis de terror.

Este cegamiento –que como acabo de afirmar, en un principio es voluntario– después se completará con denuncias y acusaciones que desembocarán en otros cegamientos forzosos. Si no hay elemento de voluntariedad, entonces, alcanzamos la segunda utilización de la ceguera en las novelas de Kadaré: el castigo del Estado; y este es uno de los castigos más horribles de todos que hay que temer. Siempre resulta más liviano llevar a cabo un acto de sacrificio por el bien del Estado, una ceguera como

servicio prestado al poder y que, indubitadamente, mejorará muchos asuntos futuros, que recibir un castigo infamante. Tal será el caso del espía que se ciega a propósito en *Spiritus*, dado que de aquella manera se agudizará su sentido del oído para poder escuchar mejor los secretos, y así sirve de una manera óptima al Estado.

Alejada de esta forma de reflejar el poder absoluto con el cegamiento voluntario de los súbditos, en un sacrificio extremo por el buen funcionamiento de la maquinaria incomprensible del sistema, en el otro extremo se encuentra la ceguera asimilada al extravío del poder, como sinónimo de la decadencia del Líder. Si el Estado son fundamentalmente los ojos que todo lo ven, el *Big Brother* orwelliano, que su principal valedor se quede ciego significará una gran quiebra en el aparato represivo. La ceguera del Dirigente es un tema recurrente que aparece en numerosas obras de Kadaré y entronca de una forma directa con la tradición clásica de la que tanto se nutre el escritor. Es lo que denomina en su estudio titulado *Esquilo: El gran perdedor*, como el “ojo del Estado” (2006: 102). Y no en vano, la resonancia clásica de esos *ojos del Estado* que lo vigilan todo se relacionan directamente con Argos el gigante, guardián de los cien ojos que termina derrotado por Mercurio o Hermes, y también con la ceguera de un personaje clásico como Edipo.

Argos, que tan solo cierra unos ojos para descansar mientras otros permanecen despiertos, tal y como cuenta Ovidio en sus *Metamorfosis* (2007: 224-228),⁶⁹¹ representa para Kadaré ese Estado totalitario que todo lo ve, que todo lo vigila y controla con la capacidad, el poder, de contemplar hasta las actividades más íntimas y privadas de sus ciudadanos con la omnipresencia. Por ello, la paulatina ceguera del Dirigente se asemeja a una pérdida de fortaleza del sistema: sin alcanzar a verlo todo, a controlarlo todo, el régimen ve socavada su potencia. La enfermedad de su Líder ataca directamente al corazón del poder totalitario, despojado de esa *ultravisión* que sistemáticamente niega la vida privada. Además, en varias ocasiones en la obra de Kadaré, esta ceguera viene unida a la comparación del Dirigente con un cuervo de color negro como, por ejemplo, en *Spiritus*, en donde esta cuestión adquiere hasta cualidad de consigna antitotalitaria o revolucionaria. La comparación así, viene dada por el proverbio albanés que asegura: “el cuervo que deja de ver se torna más negro” (2004d: 54). Cimentada sobre ello, Kadaré construye variantes de la imagen de los cuervos, la desolación y la ceguera en una muestra del envilecimiento del Dirigente que comanda una nación cuyo emblema es el águila.

⁶⁹¹ Libro I, 625-724. Véase “Bibliografía general y de referencia”.

El caso de *Edipo Rey*, tragedia de Sófocles⁶⁹², posee una carga simbólica determinante para Kadaré. Edipo ha matado a su padre y ha cometido incesto con su madre. Cuando descubre tan terribles verdades se ciega en un acto que está sometido a diferentes interpretaciones críticas (desde una castración simbólica hasta un suicidio mítico). En cualquiera de los supuestos, la figura de Edipo aúna dos crimines infames que, según la idea de Kadaré, los aglutina la persona del dictador Hoxha.⁶⁹³

Así, en *Frías flores de marzo* se califica a Edipo como “padre e hijo del crimen” (2001f: 174), y si tenemos en cuenta que el Dirigente intentaba encarnar una figura paternal para Albania, a la que destroza con su tiranía, y que es producto de la ideología estalinista-comunista, el símbolo de Edipo que busca Kadaré se acopla a un Enver Hoxha, además, ennegrecido más que por enfermedad por castigo a sus crímenes. El poder es todo ojos, y los ojos son los culpables, deben pagar, pues, por ello. Y no queda duda, tal y como comienza, de forma categórica, la segunda parte de *Spiritus*: “El dirigente se quedaba ciego” (2004d: 71). Sin embargo, con toda la maldición que eso implica, tal vez desate gran parte de la paranoia en *Spiritus*, ya que parece desprenderse una afirmación concluyente: el régimen ahora escucha más que ve. En la competencia de los sentidos, ha vencido el oído del Líder a su vista dañada:

“Sus ojos no habían conseguido hasta el momento vigilarlos en todas partes, pero sus oídos los perseguirían hasta los rincones más inimaginables” (76).

Y vaya sí lo harán, los perseguirán incluso después de muertos, descenderán al interior de las tumbas. La ceguera del dirigente es producto de cómo ha moldeado Albania porque “a Albania le encajaba como a ninguna otra su propia ceguera” (78).

Se trata de una ceguera de carácter ambivalente: puede valer para no ver los crímenes de los que se alimenta el sistema, como en el caso de un retrato de Tito arrancado por el viento que en *El cortejo nupcial helado por la nieve*

“carecía de ojos (...) como si ese hecho eximiera al personaje de algo: me faltaba la mitad de la cara, aquella matanza no la vi” (2001c: 24),

⁶⁹² Colono –Grecia–, 496 a. C.-Atenas, 406 a.C. Fue un poeta trágico de la Grecia Antigua cuyas tragedias han tenido gran importancia en el posterior imaginario de la materia literaria moderna. De toda su producción solo se conservan siete de sus obras.

⁶⁹³ Se podría equiparar el incesto de Edipo con la manera en que Hoxha ha mancillado Albania, la *madre patria*. En el fondo de un *delito sexual* o de una *práctica infamante*, para la Albania de entonces, se encontraría la encubierta homosexualidad del Líder.

pero también puede valer para todo lo contrario, cegarse para no contemplar el espanto que se avecina, como es el caso del muecín que se quita la vista con un clavo para no presenciar la llegada de los partisanos comunistas a Tirana en *Crónica de la ciudad de piedra*.

Finalmente, y dada la naturaleza de la formación clásica de Kadaré y su apego a los poetas como Homero, y a la figura de los aedos y los recitadores, en ellos se aglutinan dos aspectos poderosos: la gran capacidad de memoria y de recuerdo de los acontecimientos, lo que los convierte en una reserva de la Historia y en testigos sin necesidad de haberla visto (no debemos olvidar la ceguera de Homero), y la capacidad de ver un futuro, de adelantarse a los acontecimientos gracias a la gran cantidad de conocimientos que poseen, a ese volumen de información y noción de los acontecimientos pasados que los conduce al análisis con una perspectiva visionaria. Los rapsodas son, además, visionarios al estilo del mítico Tiresias⁶⁹⁴, y pueden predecir actos futuros, una visión tan necesaria en sociedades de verdades únicas y oficiales, en donde se necesita una perspicacia especial para desentramar la “Gran Estratagema” tejida por el Estado.

Especialmente interesante y acorde con la reflexión anterior, es el personaje llamado como El Ciego, en la novela de *La pirámide*, un saqueador de tumbas que, durante un expolio, descubre desde su ceguera el estrangulamiento del faraón momificado, es decir, vislumbra un crimen de Estado enterrado. Es el poder de ‘alcanzar más allá’, al no permanecer el sentido de la vista entretenido con estrategias que lo despisten; eso proporcionará la capacidad de centrarse en vislumbrar la verdad que, bajo cualquier precio, el régimen pretende ocultar. Y esa capacidad queda definida en la siguiente reflexión que sobre Homero formula un personaje de *El monstruo*:

“La ceguera de Homero. Una duda tan vieja como el mundo. Yo estoy a favor de ponerla en cuestión. Para mí, debió de tener no ya ojos sino verdaderos telescopios (...) La ceguera de Homero no es más que un código cifrado. Un símbolo que testimonia que cantaba hechos envueltos en la bruma, por consiguiente invisibles para el ojo humano. Frente a aquellos acontecimientos, muy probablemente todos fueran ciegos. Pero la masa de la gente, en lugar de admitirlo, acabó atribuyendo la ceguera a su representante, el poeta. En pocas palabras, traspuso el velo de sus propios ojos a los del vate” (1995a: 145-146).

⁶⁹⁴ Personaje de la mitología griega, fue un adivino ciego de la ciudad de Tebas, con el que Kadaré no ha disimulado identificarse en algunas ocasiones.

No deja de ser significativo que esta declaración aparezca en la novela *El monstruo*, en donde Kadaré enuncia por vez primera, puesta en relación con el carácter y la función del Caballo de Troya, su teoría de la “Gran Estratagema”. Y no deja de ser notorio que, además, mediante la figura de Homero se enlacen la ceguera, la visión de ‘otra realidad’ y de la verdad, el descubrimiento de la estratagema estatal, los aedos y el asunto de la visión velada por una bruma. Por todo ello, he mantenido que *El monstruo* es una de las obras capitales en la producción de Kadaré, conformadora de gran parte del entramado del discurso antitotalitario que desarrollará después.

11.2.4-La pirámide

El sometimiento por la arquitectura, esa parece ser la conclusión a la que llega el faraón cuando ordena que sus súbditos consagren el resto de los años de vida y existencia a la erección de su monumento funerario, la mejor forma de mantener oprimido al pueblo mediante ese esfuerzo descomunal, colosal. Bajo el peso de la roca, ninguna conciencia podría revelarse, es el mejor modo de controlar a los enemigos:

“Si bien la pirámide constituía una forma grandiosa de sepultura, la idea de edificarla no había tenido originalmente la menor relación con el sepulcro ni con la muerte (...) La idea de la pirámide (...) vino al mundo en un período de crisis” (Kadaré, 1994c: 14).

Si Kadaré ha movido su narrativa en los tiempos de la llamada “noche otomana”, en la Albania de las supersticiones, en la China de Mao y la URSS estalinista o de Jrushchov, en este caso, con su salida al Egipto de Keops, es como si nos estuviera mostrando el momento primigenio del mal, los orígenes de todo totalitarismo. Una parte de ese significado *fundacional*, de tantos simbolismos como podemos encontrarnos en *La pirámide*, bulle en el fondo de la narración.

La vida depende de la pirámide: esa es la aterradora verdad que se desarrolla en el libro porque, a medida que la Gran Pirámide se levantaba con el esfuerzo, la opresión y la muerte de todo un pueblo, cada individuo iba construyendo su propia pirámide interior, una muestra de cómo puede calar el totalitarismo a efectos, digamos físicos, e incorporarse de una manera *fisiológica* al comportamiento mediatizado del hombre

oprimido. En una *maniobra de fractalidad*, la Gran Pirámide que todo lo preside, se reproduce en el interior de cada hombre, destilando su maldad. Es el triunfo absoluto del faraón, que ha conseguido reproducir el sistema de horror incluso en el interior de los organismos que tiraniza.

La construcción devora a sus hijos, a los que más cerca han estado del proyecto. Se levantan rumores de conjuras, la sombra que arroja la construcción es una sombra del mal que todo lo inficiona. Se desata “El invierno de la sospecha general”, que no es más que un remedo de otros inviernos de pavor en Albania, o en la URSS, calco de otras purgas y otras represalias y pavores.

Para Moisés Mori, en *La pirámide*, Kadaré

“elabora una parábola –agria, triste– de la tiranía. El discurso, como en otras ocasiones, se inclina a la crónica histórica, a una exposición fría del registro administrativo, de la rutina policial (informes, sentencias), adopta el lenguaje de los organismos del poder; la escritura se bate, por tanto, con esas armas enemigas, se vale del estilo burocrático (...) Sin embargo, la prosa no se queda en emulación (...) Kadaré dota al texto de una gran fuerza expresiva: el desconsuelo no se vuelve anecdótico ni patético, la pesadilla kafkiana recibe un perfecto ajuste. De la más pesada burocracia nace la literatura” (2006: 150-151).

Entonces, por todo ello, la lectura del texto parece simple: toda la novela de *La pirámide* es una metáfora. Pero, precisamente eso, la hace extraordinariamente compleja: ¿cuál o cuáles son los objetos que refleja la imagen metafórica?

La pirámide es un ejemplo del Estado totalitario, de las dictaduras, de los elementos represivos del poder, de las ideologías ultras, pero también es una recreación del culto a la personalidad, de los líderes políticos mesiánicos al estilo de Stalin, de la evolución del comunismo en el siglo XX, en la misma Albania. En su tesis sobre el autor albanés, Tal Levy afirma:

“en *La pirámide*, novela que en su trasfondo describe la sociedad albanesa de la década de los setenta y ochenta, y la masacre emprendida en aquellos años por el Estado despótico” (2007: 327).

Egipto, el faraón Keops y la construcción del monumento funerario, se pueden trasvasar sin dudarlos a la situación de la Albania desde donde se ubica Ismaíl Kadaré. Y sin embargo, en *La pirámide*, Kadaré no escribe una sola frase, ni una sola palabra hace

referencia, ni se menciona nada expresamente sobre el estalinismo ni sobre la Albania de Hoxha y, sin embargo, toda la novela, al completo, versa sobre ellos.

Estamos ante una novela de varias capas, de distintos niveles de profundidad, se puede leer e interpretar hasta las honduras que se desee. Un análisis profundo de esta *novela piramidal* podría arrancar de la premisa de que el faraón Keops es Stalin, el Egipto una suerte de URSS y la pirámide representa a todo el sistema comunista. Desde esa lectura del sistema simbólico, puedo analizar diferentes sucesos de la narración que, así, cobran sentido. El primero, es la necesidad por parte del Estado de abotargar a la población consumiendo sus fuerzas, evitando que piensen en ellos mismos y que tomen conciencia de lo que les ocurre. De esta manera, el Estado se evita problemas, mantiene a la gente aterrorizada y distraída de sus propias realidades, prestando atención a un suceso de impacto mayor en sus vidas como lo será la construcción de la pirámide, cristalizando esta artimaña en el asunto sobre el que Kadaré teoriza en buena parte de su obra y al que califica como la “Gran Estratagema”:

“El bienestar, al tornar a la gente independiente y de espíritu más libre, la hacía en consecuencia más reacia a la autoridad de los funcionarios y el conjunto del poder faraónico (...) era preciso destruir el bienestar (...) Emprender una obra que excediera lo imaginable (...) algo agotador, destructivo para el cuerpo y la mente y por completo inútil. O, más, precisamente, una obra tan innecesaria para los súbditos como imprescindible para el Estado (...) Algo con lo que las gentes estuvieran ocupadas día y noche al extremo de olvidarse de sí mismas” (1994c: 15-16).

A esta “Gran Maniobra” del Estado con el objeto de que los súbditos no sean conscientes de su propia realidad, y no puedan así rebelarse en su contra —o que gracias al “Gran Engaño Totalitario” vivan permanente bajo los hierros del pavor, en un régimen de terror— pertenecen, además de la pirámide, artefactos como el Caballo de Troya, así como otras numerosas artimañas que el autor ha venido desgranando en sus obras, todas ellas maniobras de distracción infames que se van sumando al repertorio de “Grandes Estratagemas” políticas, de mentiras manifiestas argumentadas con poder represor: *purgas*, conspiraciones, intentos de golpes de Estado, traiciones, tribunales, causas escandalosas y casos nefandos, falsos héroes, desastres magnificados, situaciones de alarma o alertas forzadas, fiestas nacionales, celebraciones...

“–Es como la Esfinge ante la pirámide de Kefrén– continuó él. –Tú dices “¡Qué angustia!”, pero debes saber que sembrar la angustia ha sido uno de los primeros cuidados de todo régimen. Tras el trabajo de las armas y de las cadenas, tal vez fuera éste elemento a que se prestaba más atención” (110).

Así que la pirámide, y todo lo que la rodea, consume el poder del pueblo, sus fuerzas, no sólo físicas, sino también mentales. Y con ella, vienen de la mano los grandes procesos por conjuras inventadas, acusando a la gente por tratar de atentar contra la construcción que, no en vano, significa la autoridad completa del Estado, lo que vendría a ser un ataque contra el mismo sistema. La pirámide se defiende montando un proceso, y luego otro, en paralelismo a los grandes juicios y *purgas* estalinistas llevadas a cabo en Moscú, señalando masivamente a enemigos del Estado y a conjurados:⁶⁹⁵ esa es la verdadera dimensión del poder que la rodea.

En la novela, el faraón Keops construye su pirámide a sangre y fuego, tal y como Stalin modeló el país a su imagen, e intentó identificar el Partido con su propia persona. Es en este sentido, en donde pirámide y faraón se confunden, donde poder y Estado omnímodo se mezclan con su dirigente, en donde se encuentra otra similitud con el estalinismo. Una parte de la política de Stalin fue el intento de servir a su persona, de engrandecerla, elevarla hasta lo más alto, como se erige la pirámide del relato, y no sólo personalmente, sino de forma *material*, intentando construir edificios en Moscú que rivalizaran con los rascacielos de Nueva York,⁶⁹⁶ por ejemplo, por lo que este *Keops arquitectónico* tiene muchas similitudes con Stalin.

⁶⁹⁵ En el régimen totalitario comunista muchos cambios de políticas o variantes en el sistema del poder se justificaban con el desencadenamiento de *purgas* que señalaban a enemigos del Estado que así eran ‘renovados’. En Albania, cuatro ministros fueron considerados como agentes enemigos y espías al servicio de poderes extranjeros: Nako Spiru (1918 –Dürres–, 1947 –Tirana–, ministro de Economía, su muerte fue anunciada como un suicidio); Koçi Xoxe (1917 –Korçe–, 1949 –Tirana–, ministro del Interior, fusilado como agente yugoslavo); Beqir Balluku (1917-1974–Tirana–, fusilado, acusado de revisionista y de haber intentado un golpe de Estado) y Mehmet Shehu, cuyo caso ya se ha tratado con detenimiento a lo largo de esta tesis.

⁶⁹⁶ Para el proyecto del Palacio de los Soviets, encargado por Stalin el 4 de junio de 1933 a los arquitectos Yofon y Schuko, el objetivo era “¡alcanzar y aventajar a los Estados Unidos!”, tal y como reseña Ryszard Kapuściński en *El Imperio* (Varsovia, 1993). El asunto era “levantar un edificio más grande que la construcción más grande de los Estados Unidos (en aquel entonces, el Empire State Building de Nueva York) y, para acabar de hundir a América en la miseria, colocar encima de él un monumento más alto que la Estatua de la Libertad (...) La mole del Palacio de los Soviets será seis veces más pesada que la del Empire State Building y estará coronada con una estatua de Lenin tres veces mayor que la Estatua de la Libertad” (Kapuściński, 1997: 114-116). Al final, el proyecto no continuó adelante a pesar de que se había demolido la Catedral del Cristo Salvador para ubicar los cimientos del Palacio de los Soviets en su lugar.

Aparte de estos evidentes paralelismos, la novela se puede leer en otra dirección: el avatar personal del ciudadano albanés durante el comunismo, o la forma de subsistencia individual del ciudadano durante la vida cotidiana del régimen. Progresivamente, y bajo el aplastamiento del sistema, la animación en las calles decae, los bares cierran, las plazas se vacían, incluso los hombres experimentan una alteración en el lenguaje: las palabras van desapareciendo, variando sus significados, quedando huecas, carentes ya de contenido. Los sueños son pesadillas, el descanso se torna imposible, y la gente se mueve como los zombis, esos *funervivos kadarianos* que avanzan como sumidos en un duermevela alucinado y automatizado: el régimen, el Estado se ha salido con la suya, ha convertido a los súbditos en inofensivos, en aterrados autómatas, incapaces, así, de revolverse contra Él.

Y por encima de todo, presente desde cualquiera de los puntos de vista y paisajes posibles, aparece la pirámide, que proyecta su sombra infecciosa sobre todo tipo de vida, al estilo de la omnipresencia del *Palac Kultury* de Varsovia, construcción imposible de apartar de la cabeza durante la lectura de *La Pirámide* como uno de los referentes monolíticos urbanos, pero cualquier otro edificio de estilo comunista podría valer.⁶⁹⁷ Este monolito en forma de rascacielos, que Stalin legó a los polacos tras la reconstrucción de Varsovia después de la Segunda Guerra Mundial, es una masa de cemento que se arroja sobre la ciudad, con su presencia demoledora casi desde cada perspectiva urbana cuando se levanta la vista al cielo. De igual manera, siempre permanente en la vida de los egipcios, aparece la pirámide en la novela, metáfora de otro elemento característico del sistema comunista y de los regímenes totalitarios: los expedientes.

Porque en cierta manera, esta pirámide es, también, un poco del terror que inoculan los expedientes policiales y secretos de organismos como la *Sigurimi* albanesa, la *Securitate* rumana, la *Stasi* alemana o la propia *KGB*... En la historia de la erección de la pirámide se encierra la historia en clave además, tantas veces repetida en la Albania de Hoxha, de la puesta en pie de un expediente, con todos y cada uno de sus aterradores pasos, incluso con su sangriento desenlace para con el inocente o inocentes expedientados porque, como afirma el personaje de Gentian en *Frías flores de marzo*:

“El crimen (...) era algo inseparable de la corona de los jefes comunistas. Sin él, la corona caía a tierra” (2001f: 97).

⁶⁹⁷ El edificio principal de la Universidad de Moscú, el edificio conocido como del *Hotel Ucrania*, el edificio del Ministerio de Asuntos Exteriores ruso, ambos, también, en Moscú; el monumental *Palacio del Pueblo* de Bucarest, la inmensa pirámide del hotel Ryugyong en Pyongyang, además de la *Torre juche*...

Es por tanto *La pirámide*, junto con el *Cuarteto Osmanlı*, el libro de Kadaré que aborda de una manera más directa el asunto del poder aplastante y totalitario, así como desarrolla directamente la tesis de la “Gran Estratagema” anteriormente planteada en *El monstruo*. Los Estados totalitarios, pero no nos engañemos, todos los Estados en general –independientemente del grado de libertad del que hagan gala–, necesitan mantener distraídos a sus súbditos. Si el Estado es dictatorial y genocida, represivo y criminal, no tendrá reparos en que sus “estratagemas” sean de terror y que sus gentes desvíen la mirada atendiendo a tareas absorbentes como la edificación de la pirámide o el cumplimiento del plan quinquenal, o fijando la atención en una *macro conjura* coronada con un juicio monumental y un carrusel de delaciones y delatores. Por ello, la construcción de la pirámide se terminaría algún día, en efecto,

“y, a la vez, sería interminable. Cada faraón tendría su pirámide, de modo que antes de que cada generación humana se restableciera de la fatiga y el embotamiento llegaría el siguiente faraón con su pirámide para doblarla de nuevo. Y así siempre, y así inexorablemente (...) hasta el fin de los tiempos” (Kadaré, 1994c: 17).

Si el Estado es de pleno derecho, tampoco está exento de poner en pie sus propias pirámides, sus propias “Grandes Estratagemas”. Entonces, quizás deberemos acordarnos del director norteamericano Michael Moore⁶⁹⁸, que en su película documental *Fahrenheit 9/11*⁶⁹⁹ sostiene la teoría de que al Gobierno le conviene mantener al ciudadano sumido en una situación de perenne terror, asediándolo con lo que en Estados Unidos se denominan las *breaking news* en los canales de noticias, con permanentes llamadas a la prudencia, despertando el miedo ante cualquier situación que, bien pronto, se convierten en alienantes emergencias de primer grado. Que la población agote las reservas de los supermercados ante una inminente situación de crisis a causa del miedo infundido por el sistema parece un recurso infinitamente mejor a que, esa misma masa, enardecida y consciente de su propia desesperación, genere disturbios y manifestaciones violentas o que, al final, termine por asaltar la sede del Gobierno y fusile al *Conducător* de turno.

En *La pirámide*, la novela de Kadaré, paralelamente a la idea de construir el monumento funerario, se ha iniciado un esfuerzo de infraestructura y logística que ha

⁶⁹⁸ Flint (Estados Unidos), 1954. Cineasta documental y escritor.

⁶⁹⁹ Véase “Bibliografía general y de referencia”.

interesado a todo el país, desde un trazado de rutas por las cuales transitarán los bloques de piedras arrancados de las nuevas canteras, pasando por el desecado de terrenos, los movimientos de población, hasta un endeudamiento colectivo... el esfuerzo de todo un país que desemboca en el embotamiento general y en una catarata de diferentes trabajos generados por la actividad desencadenada por la construcción de la Pirámide, una actividad que enriquecerá a muy pocos y que contribuirá a explotar a la población. Muchas de estas acciones se insertan, irónicamente, en planes que Kadaré enmarca en series de 15 años, y que recuerdan a los planes quinquenales acometidos por el estalinismo, así como el numeroso traslado de funcionarios de una a otra parte de Egipto, para poder poner en marcha y acometer el plan prefijado de erección del monumento. Demasiadas similitudes con un Estado monolítico comunista.

Y de vez en cuando, la aparición de la palabra “conjura”, con la que se titula uno de los capítulos (39). ¿Qué sería de un régimen totalitario sin esta palabra? Aquí, la “conjura” acude en ayuda del propio plan de desarrollo de la pirámide. Es necesaria en tanto en cuanto se requiere aterrorizar, retrasar, echar por tierra algunos avances, señalar traidores, arrojar obstáculos en el trabajo al efecto de alienar y amedrentar hasta la extenuación a quienes podrían, en algún instante, sentirse tentados de mostrar alguna oposición, así enmudecidos por completo ante el terror político. Conspiración tras conspiración, el clima delirante permite “que todo el mundo encontrara normal la detención de cualquiera” (45). Es el triunfo del Estado absoluto, donde los saboteadores hacen confesión de sus crímenes, se autoacusan, denuncian conjuras... y las *purgas* de los altos funcionarios renuevan el aparato del régimen.

Porque de lo que se trata es de mirar hacia otro lado, como sea. Eso es lo que más desean los Estados, que el hombre de a pie desvíe la mirada. En su novela *El gran invierno*, por ejemplo, en el instante mismo de la quiebra política de Albania con la URSS, una ruptura terrible y traumática para todo el país, una fractura de significados mayúsculos, a la par que ocurre ese asunto de importancia capital, se produce el reventón del dique de una presa, una inundación que requiere la ayuda de todo el país implicado en tareas de supervivencia; así, la atención se ha desviado. En *El concierto*, la enemistad con China sigue los mismos derroteros: lejos de la política y de la situación delicada, la atención la centrarán los trabajos de emergencia llevados a cabo en unos grandes hornos del Estado, que terminaran desencadenando una tragedia. Todo son maniobras de distracción. En efecto,

“–Esfinges, signos místicos, caballos de madera... Son todos productos de la misma fábrica” (110).

Sea como sea, incluso en Troya, donde el Caballo de madera es una estrategia para desviar la atención de los tejemanejes políticos entre griegos y troyanos, Kadaré no deja de abundar en este asunto: el ciudadano debe desviar su atención de la realidad, suplantado el terrible día a día por el sucedáneo que le sirve el Estado, bien sea envuelto en el pánico y en la inseguridad, en la opresión y el dolor, en el castigo y las mentiras, atenazados por el sistema represor, o bien sea alejados de la miserable actualidad por sucesos distantes sobre los que se pueda concentrar toda la atención para, así, seguir, día tras día, con la pesada digestión de la vida cotidiana en los comunismos. Esa vida cotidiana al pie del calaveral que se desarrollaba bajo el espectro de terror:

“¿Era posible que aquella forma sublime fuera la máquina que los trituraba día y noche? (...) La habían visto cambiar continuamente de forma, como un mal sueño (...) Sólo el diablo podía saber qué forma adoptaría en adelante” (109-119).

Cada piedra colocada provoca víctimas, cada bloque en lo alto de la pirámide está machado de sangre. En un paralelismo determinante con la ideología comunista, los súbditos

“observaban también que aquella pirámide, la que tanto se esperaba ennobleciera a los hombres, había hecho a los egipcios más malvados que nunca” (59),

de igual manera que al amparo de la ideología que iba a forjar al *hombre nuevo socialista* tuvieron lugar algunos de los mayores crímenes, se albergaron algunos de los mayores criminales de la historia de la humanidad.

Miles de pirámides, o de pequeñas pirámides, se han reproducido a lo largo de la tierra, donde la construcción arraiga y, a su vez, produce otros frutos que son nuevos crímenes de Estado, que acaso no serán nada más que los crímenes anteriores, antiguos, reinventados o reinterpretados de otros modos:

“Las apariciones piramidales se manifestaban de forma cíclica, sin que pudiera jamás establecerse el momento en que habían nacido realmente, ya que nadie estaba en condiciones de dilucidar si lo que advenía era en realidad el futuro o no era sino el pasado que avanzaba hacia atrás” (166).

Cada pirámide: un tirano. Cada tirano: un Estado totalitario. Cada Estado totalitario: cientos de miles de crímenes. Cada pirámide: un criminal. Porque cada pirámide, aún significa algo más:

“Antes que nada, ella es poder (...) Es opresión, azote, oro. Pero en la medida en que significa ofuscación de las multitudes, sojuzgamiento del espíritu, atrofia de la voluntad, monotonía y extravío (...) Seguro guardián (...) Policía secreta. Ejército. Flota. Harén. Cuanta más elevada sea, más diminuto resultará vuestro súbdito bajo su sombra. Y cuanto más minúsculo sea vuestro súbdito, mejor brillaréis vos, majestad, en toda vuestra grandeza” (17).

El símbolo de la pirámide alcanza, también, para reflejar lo monolítico del Partido en toda su dureza. “La pirámide es el pilar que sostiene el poder. Si ella vacila, todo se derrumbará” (18). Incluso los edificios de singular carga política se organizan de manera que recuerdan a una pirámide, como el edificio de cinco alturas del Comité Central que aparece en *El gran invierno*. No sólo almacena carpetas en el piso de los Archivos del Partido, sino que, al estilo de las construcciones faraónicas, encierra un halo de muerte: en ella se guardan “como en un sarcófago” (1991a: 442-443), “los carnets de los comunistas fallecidos”, esos que “los poetas solían comparar con pequeños fuegos que centelleaban en la eternidad”... al estilo de los sarcófagos de los faraones, albergados en el interior de sus cámaras. Comunismo y Egipto Antiguo, comunismo y arquitectura, comparten un imaginario muy próximo en el ideal narrativo de Ismaíl Kadaré. El régimen de Hoxha es un asunto de pirámides y sarcófagos, de megalomanía y secretos soterrados. De muerte detenida en el tiempo, al fin y al cabo.

Y una de las muchas claves de *La pirámide* se encuentra en un texto anterior de Kadaré, en *El Nicho de la vergüenza*, cuando Alí bajá de Tepelena, reflexionando sobre su muerte cercana y su acceso a la inmortalidad, sobre la conveniencia de mandar construirse una posible tumba o de un monumento funerario, concluye que:

“Toda pirámide o monumento, por magnífico que sea, acaba siendo dañado por el viento, en cambio la estructura de una muerte, sus líneas, sus cúpulas siniestras, sus frescos y pórticos, la perspectiva del no retorno, jamás podrían ser erosionados. Así proyectaría él su muerte sobre el porvenir y que rivalizarían después con ella todas las demás muertes y tumbas del mundo” (2001e: 126).

Lo que verdaderamente perdura de la obra de un tirano son las muertes y el terror que infligió, y los grandes gobiernos totalitarios se continúan, hoy en día, midiendo por el número total de muertos provocados. La Muerte se ha convertido, así, en el principal elemento que significa el poder.

11.3-El lenguaje totalitario

“La palabra ataúd se transformó al instante en poder y después nuevamente en ataúd y así sucesivamente, en un torbellino atormentador”.

Ismaíl Kadaré, *El concierto*, p. 381.

El fraile Gjon, el protagonista-narrador de *El puente de los tres arcos*, sostiene un enorme temor ante la inminente llegada de la *noche otomana* que se cierne sobre Albania:

“El temor a la pérdida de la lengua, la defensa de esta como el signo más fuerte de la identidad nacional, el orgullo de la tradición oral y del alfabeto latino, son sentimientos y actitudes compartidos por Gjon Ukcama y el autor moderno de *El puente de los tres arcos*. Para Kadaré, una de las principales y más nefastas consecuencias del absolutismo político es siempre la adulteración y control del idioma, el yugo de la censura, ese ahorroamiento implacable que debilita las palabras hasta hacerlas desaparecer” (Mori, 2006: 301-302)

La narrativa de Kadaré está repleta de ejemplos de cómo un poder totalitario merma la capacidad expresiva lingüística del pueblo al que somete: lo hace el Faraón de Egipto en *La pirámide*; ocurre por mano de Mao durante la *Revolución cultural* china en *El concierto*; en *El Nicho de la vergüenza* se narra el proceso desnacionalizador de la aplicación del *Cra-cra* que lleva a cabo la *Sagrada Puerta* con los países que conquista; en *Noviembre de una capital* los nazis desarticulan el lenguaje durante su ocupación de los Balcanes; finalmente, lleva a cabo esta destrucción el régimen comunista de Hoxha, por mano de la *Sigurimi* en *Spiritus*.

En todos estos casos, es el sistema totalitario y tiránico quien se apodera del lenguaje, lo somete a su filtro, lo esclaviza colocándolo a su servicio y al de su propaganda, con lo que el lenguaje extravía por completo su significado primordial

mutando en una “antilingua”. Los ecos de Orwell y su *1984* son evidentes en esta preocupación de Kadaré por la destrucción del idioma. Éric Faye apunta que, tanto para Orwell como para Kadaré,

“el control de una lengua llega a ser el primer instrumento de dominación del hombre, antes incluso que la policía política y la violencia” (Fayé citado en Mori, 2006: 302).

Efectivamente, la distopía escrita por Orwell es pródiga en ejemplos de procesos que conducen al “deslenguaje”. Así, encontramos en las páginas de *1984* conceptos que luego han sido claves a la hora de formular una “poética de la distopía⁷⁰⁰” como “neolengua” (Orwell, 2005: 10), “doblepensar” (13), “crimental” (25), el hablar con graznidos a la manera de los patos o “pathablar” (65), sustentado todo ello en una “Policía del pensamiento” (8) y por un *Ministerio de la Verdad* (9) –con un más que curioso *aspecto piramidal*– y cuyos esfuerzos van dirigidos a crear un idioma reducido de palabras mediante la destrucción sistemática de términos.

Así, que no es de extrañar que una de las batallas primordiales que necesita librar y ganar el futuro régimen total, será la de la comunicación, y que en *Noviembre de una capital*, con mayor carga simbólica de lo que podría parecer a simple vista, Kadaré nos narra cómo los guerrilleros comunistas que traerán el nuevo régimen luchan por recuperar el control sobre la emisora de Radio Tirana, en manos de los nazis, y operando todavía en ella algunos técnicos pertenecientes al *antiguo régimen burgués*.

Como afirma Tal Levy:

⁷⁰⁰ Ángel Galdón Rodríguez –Madrid, 1984– en su trabajo: “Aparición del género distópico en la literatura inglesa. Análisis de las principales antiutopías” en *Prometeica*. Revista de filosofía y ciencias, N° 4, Año II, Mayo-junio de 2011, establece como base de esta fecunda literatura antiutópica o de las distopías de finales del siglo XX y principios del XXI una serie de obras anteriores, que tienen en principio ser la respuesta al texto *Utopía* (Londres, 1516) de Tomás Moro –Londres, 1478-1535–. La primera de todas ellas, sería una parte de *Los viajes de Gulliver* (Londres, 1726), de Jonathan Swift –Dublín, 1667-1745–. Le seguirán *La máquina del tiempo* (Londres, 1895) de H. G. Wells –Kent (Reino Unido), 1866-Londres, 1946–, *El talón de hierro* (Nueva York, 1907) de Jack London –San Francisco, 1876-California, 1916–. Desde este instante, ya con la obra de London, el objetivo distópico no ha sido la crítica a la sociedad o a ciertos aspectos de la sociedad igualitaria, cuyo origen teórico se podía ubicar en la isla de Utopía, sino la nueva situación que aspira a la “sociedad perfecta”, y que por ello genera *ficciones distópicas*, como respuestas críticas, es el comunismo. No en vano, y tras la Revolución Rusa, Zamiátin escribirá *Nosotros*, largamente censurado, al que seguirán ya verdaderos clásicos del género distópico como *Rebelión en la Granja* y *1984*, ambas de Orwell, *¿Un mundo feliz?*, de Huxley, *Fahrenheit 451*, de Ray Bradbury y *La naranja mecánica* de Anthony Burgess –ver nota 86 y siguientes–. Véase “Bibliografía general y de referencia”.

“Enver Hoxha (...) obsesionado por la ideologización de las multitudes, al punto de hacer que Radio Tirana emitiera en más de 40 lenguas para traspasar fronteras” (2007: 65),

pero, para ello, primero debe arrebatársela al control de las fuerzas invasoras y, después, de las manos de todos aquellos que no fueran partidarios del nuevo régimen comunista. El lenguaje es un arma muy poderosa para el Estado, que intentará someterlo a sus intereses. En *El concierto*, el poder chino quiere alcanzar más allá, eliminar a los escritores que representan, todos ellos, una amenaza para la doctrina del Partido. Los albaneses se plantean si seguir estas mismas directrices y “segar la intelectualidad, eliminar a los escritores de un plumazo” (1992: 44). La saña en contra de los escritores, vistos por el régimen como algo monstruoso, es uno de los pilares fundamentales de la llamada *Revolución cultural* desencadenada en China. Un párrafo de *El concierto* demuestra las ideas de Mao, sus intenciones de conducir a la China comunista al páramo cultural, libre del sometimiento intelectual:

“Monstruos como Cervantes o Shakespeare, eran más dañinos que todos los zares y emperadores. Ejercían su poder absoluto sin tasa, como verdaderos tiranos de las conciencias, como colonizadores de cerebros (...) Él, Mao Zedong, había venido al mundo para desafiarles. Ya podían echarse a temblar. Como a los reyes, como a los zares, los derribarían uno a uno, en pequeños lotes: el presidente Cervantes, el príncipe Beethoven, el generalísimo Shakespeare, el conde Tolstoi y así sucesivamente” (1997).

11.3.1-Neolengua, “deslengua”, desnacionalización y Cra-cra

En *El Nicho de la vergüenza* se detalla el proceso de desnacionalización que la *Sagrada Puerta* seguía con los territorios conquistados, el llamado *Cra-cra*, que indefectiblemente terminaba con la erradicación del lenguaje. En los territorios desnacionalizados en donde se ha aplicado la ley del *Cra-cra*:

“ni las piedras miliarenses llevaban números aquí. Seguramente los habían hecho desaparecer tras la desnacionalización de los países cuando, junto con sus alfabetos, habían sido suprimidos también los números” (2001e: 61).

El Estado ha eliminado, suprimiendo el lenguaje o reduciéndolo a la mínima expresión –al modo orwelliano de la “neolengua”–, toda resistencia y conciencia

colectiva de los individuos que pudieran pensar en oponerse; se trata de que ahora no sean capaces de “imaginar” en esa oposición al rodillo total, que ni tan siquiera posean palabras suficientes para expresar la resistencia. El proceso de desnacionalización está sujeto a una serie de fases:

“la primera, la eliminación material de la rebelión; la segunda, la eliminación de la idea de rebelión; la tercera, la erradicación de la cultura, el arte y las costumbres; la cuarta, la extinción o mutilación de la lengua y, la quinta, la extinción o debilitamiento de la memoria nacional” (145).

Los ecos orwellianos son evidentes en el nombre que recibe la fase de borrado del lenguaje, la elaboración de la llamada “Nolengua”. De esta forma, en el monumental Archivo del Estado se encontraban guardadas, en algún lugar de algunas estanterías, los registros de las lenguas de los países que la *Sagrada Puerta* había ido aniquilando, las lenguas muertas (144-145). Toda *elemento expresivo* era sometido a su erradicación:

“Las palabras del diccionario, las reglas gramaticales y de la sintaxis eran borradas de forma progresiva (...) Al final se borraban las letras del alfabeto, el último vestigio de la lengua escrita (...) Después comenzaba el otro proceso, aún más largo y dificultoso, la eliminación de la lengua oral...” (145).

Este proceso de borrado de la oralidad también pasaba por sus fases, hasta “sofocar la lengua en sus últimos islotes: las viejas”. Al final, quedaba un reducido número de ancianas que “como las antiguas urnas, mantenían las cenizas de los últimos despojos de la lengua”. Eran registradas como “viejas con lengua”, y tras ellas se abismaba la nada, la desnacionalización completa, la pérdida absoluta de identidad de los individuos, *pelelizados* y a expensas del Estado, al que ahora le debían todo, incluso el silencio. El proceso de “Nolengua” se consideraba, así, consumado.⁷⁰¹

En un paralelismo ciertamente aterrador con esta práctica, Stalin siempre intentó eliminar a los rapsodas y portadores en la memoria de los cantos nacionales y las epopeyas

⁷⁰¹ El país, desprovisto de lenguaje, se asemeja, también, a un páramo glacial. Por ello, no es de extrañar que en la novela breve *Cuestión de locura*, el capítulo número 6 se titula con un “Comienzo del invierno”, y en él se hace referencia, de una forma determinante, a las primeras lenguas que el comunismo prohibió enseñar en las escuelas: el latín y el francés, después el griego clásico. Antes, ya había sido erradicado el turco. Todos ellos son sustituidos por el ruso. Se iniciaba la *glaciación lingüística* de Albania (Kadaré, 2008: 55-60). Además, Kadaré remacha este *inicio del invierno* con un más que significativo “el Partido Comunista emergía por fin de entre la bruma” (62), y lo hacía de la mano del invierno y del frío, para ya no separarse de ellos en toda la literatura *antisolar* de su autor.

de todas aquellas repúblicas que fueron conformando la Unión Soviética, persiguiéndolos con saña cuando poseyó el cargo de Comisario de las Nacionalidades. Había que extinguir la reserva de la memoria para rellenarla, después, con otras consignas más apropiadas para la sumisión.

Sin embargo, este proceso de aniquilación de toda una lengua no era un sistema ni rápido ni sencillo, así que el Archivo, es decir, el Estado, se conformaba con victorias a medias, que simplemente mermaran o esquilmaran la lengua del individuo, la situaran “en condiciones de escualidez, lo mismo que un niño raquítrico” (147), para después, con paciencia, ir la minando hasta culminar el proceso de mutilación. Esta forma de enfermar la lengua, Kadaré la plasma de una manera muy fisiológica:

“las palabras iban escaseando como las hojas en noviembre, las ruinas gramaticales, la atrofia de las partículas, sobre todo de los prefijos, el adiposamiento de la sintaxis. Lentamente, la lengua comenzaba a entumecerse, como el habla de una persona balbuciente. Una lengua así era prácticamente inofensiva, pues al igual que una mujer sin matriz, perdía la capacidad de gestar relatos y leyendas”.

Alcanzado este punto, se entraba en el llamado proceso de enfriamiento o “hibernación”:

“este era el comienzo del caos, del delirio hasta llegar al coma de la lengua, que era también su agonía”.

Una vez eliminada la lengua original, el territorio sometido adoptaba por un tiempo un pequeño préstamo de la lengua del Estado unificador, que se iría disolviendo, también, paulatinamente, hasta alcanzar la animalidad de la sumisión total y el extravío de identidad:

“Tras la muerte de sus lenguas utilizaban una suerte de remedo de la lengua general del Estado. Se trataba de una lengua empobrecida al extremo, constituida por solo doscientas o trescientas palabras. Debido a la desaparición de las partículas y prefijos, las palabras no se relacionaban las unas con las otras, únicamente se alineaban como cuentas de un rosario roto que con idéntica facilidad se desbarataban para alinearse en distinto orden (...) La lengua se asemejaba de este modo a la piedra pómez o a la movediza gravilla, que mudaba continuamente de forma (165).

Un proceso que en *El gran invierno* se define como:

“la narcotización de la lengua: uno, dos, tres, cuatrolik, oh, cinco, ah, b, c, qué, qué, qué, abismo...” (1991a: 506).

Imposible no establecer una comparación, llegados a este punto, con el proceso de establecimiento de la “Neolengua” que propone Orwell en 1984. Si en Kadaré prima la destrucción de los prefijos y de las partículas, curiosamente la “Neolengua” se basa en añadir prefijos, pero monótonos, simples, iguales, desgastados e inexpressivos, que sustituyen a toda una pléyade de adjetivos. Así,

“las principales víctimas son los verbos y los adjetivos, pero también hay centenares de nombres de los que puede uno prescindir. No se trata sólo de los sinónimos. También los antónimos. En realidad ¿qué justificación tiene el empleo de una palabra sólo porque sea lo contrario de otra? Toda palabra contiene en sí misma su contraria. Por ejemplo, tenemos “bueno”. Si tienes una palabra como “bueno”, ¿qué necesidad hay de la contraria, “malo”? *Nobueno* sirve exactamente igual, mejor todavía, porque es la palabra exactamente contraria a “bueno” y la otra no. Por otra parte, si quieres un reforzamiento de la palabra “bueno”, ¿qué sentido tienen esas confusas e inútiles palabras “excelente”, “esplendido” y otras por el estilo? *Plusbueno* basta para decir lo que es mejor que lo simplemente bueno y *dobleplusbueno* sirve perfectamente para acentuar el grado de bondad. Es el superlativo perfecto. Ya sé que usamos esas formas, pero en la versión final de la neolengua se suprimirán las demás palabras que todavía se usan como equivalentes. Al final todo lo relativo a la bondad podrá expresarse con seis palabras; en realidad una sola” (Orwell, 2005: 62).

Ambos sistemas destruyen lenguaje, la van minando. De esa manera, el *Diccionario de Neolengua* en su undécima edición, tiene menos palabras que los diccionarios anteriores, en una paradoja de lo que debe ser un diccionario y la idea de que la lengua, como *ser vivo* que es, crece y aumenta en cada nueva edición que la recopila. En la novela de Orwell también aplican un tipo de *Cra-cra*, de hecho, Syme, un personaje que trabaja en la elaboración de ese diccionario, reconoce que su trabajo no consiste en crear palabras sino en destruirlas, a centenares, y como si un disciplinado aplicador del *Cra-cra* se tratase, añade: “estamos podando el idioma para dejarlo en los huesos” (62). En *La Pirámide*, el lenguaje se agrieta hasta reducirse a trescientas palabras, las

fundamentales para construir, porque... ¿qué necesidad hay de más? No hay otra cosa que expresar.

En *El ocaso de los dioses de la estepa*, Kadaré refleja la desesperación de los escritores *narcotizados* por el proceso de desaparición de sus lenguas maternas. Han abrazado el ruso para expresarse y escribir al dictado, pero albergan un dolor infinito a ese desarraigo lingüístico. Ahogados en terribles borracheras mediante las cuales buscan reencontrarse con un pedazo de su identidad expoliada y eliminada, el grupo de autores de Kara-Kum⁷⁰²:

“hablaban en sus lenguas medio muertas y las palabras silbaban como una tormenta de arena, abrasadas por el sol implacable del desierto” (1991b: 114).

El protagonista necesita salir rápidamente de la habitación, “salvarme de aquella polvareda que parecía crujirme ya entre los dientes, que me cubría con su anonimato”, porque las palabras que pronuncian los “desnacionalizados” son ya esqueletos de palabras: “Auhr, auhr, nkr, ub”...

“hablando todos en sus lenguas desaparecidas o a punto de extinguirse. Era un delirio aterrador. Desfigurados por el alcohol, sudorosos, enlodados, con churretones resecos de lágrimas bajo los ojos enrojecidos, hablaban con voz desgarradora en lenguas que habían abandonado; se golpeaban el pecho, sollozaban, juraban que no las abandonarían, que las hablaban en sueños, se culpaban de su bajeza por haberlas dejado allá a merced de la montaña o el desierto, a ellas, sus madres, a cambio de aquella madrastra, el ruso” (114-115).

Como en los cuentos populares, los “desnacionalizados” han sido adoptados por una madrastra cruel:

“En medio de aquel caos de palabras de lenguas muertas o enfermas, flotaban frases en ruso, emergían aquí y allá como pequeños islotes perdidos en el mar oscuro de su conciencia colectiva. Mi lengua se me aparece convertida en fantasma, gritaba sin cesar uno (...)

No sacudas contra mí tus... sufijos ensangrentados” (115).

⁷⁰² Región de Asia Central, perteneciente a Turkmenistán, en la que se ubica el desierto de Karakum, décimo en extensión del mundo.

Aún se encuentran muchos más experimentos de idiomas totalitarios en la literatura de distopías que se pueden comparar con este *Cra-cra* y con el otro lado del espejo de Kadaré, es decir, en su aplicación real a los regímenes totalitarios, como el de Enver Hoxha; me refiero a textos como *La naranja mecánica* (Londres, 1962), de Anthony Burgess⁷⁰³ y *Nosotros* (Nueva York, 1924)⁷⁰⁴ de Evgueni Zamiáitin⁷⁰⁵.

En *La naranja mecánica*, una parte de los protagonistas, la parte más asocial, emplea un vocabulario denominado como “nadsat”, especie de jerga de los inadaptados y del *húligan*, de aquellos que mediante la ultra-violencia están escapando al control estatal. Con este nuevo lenguaje se representa una batalla por ganar el poder político y social: o se habla el lenguaje establecido por el Estado o se utiliza un *slang* marginal que, automáticamente, te sitúa fuera del sistema. De ahí los esfuerzos del Estado por dotar a los individuos de un lenguaje normalizado que los integre en el redil. El lenguaje es un mecanismo que emplea el sistema para dominar las relaciones con el individuo, para someterlo mediante los códigos que le impone y le obliga a aprender. El lenguaje es un orden, y hablar una alteración no normada del mismo significa subvertirlo. De ahí los denodados esfuerzos del Estado por someter la lengua de sus ciudadanos. Se empieza por quebrantar la lengua, se acaba delinquiendo.

En *Nosotros*, de Zamiáitin, el lenguaje del Estado totalitario conduce a la deshumanización y al sometimiento desde un doble aspecto. En primer lugar, tal y como analiza en el prólogo Sergio Hernández-Ranera⁷⁰⁶:

“el Estado Único presume de haber hallado la perfección a través de las matemáticas (...) Los nombres-números de los protagonistas obedecen a una lógica sencilla atendiendo al sexo: los números de los hombres siempre empiezan por una letra consonante y acaban en número impar, y los de las mujeres comienzan por vocales y finalizan en cifras pares. Las letras siempre aluden a las características físicas de cada personaje: I-330 es alta, esbelta y con ideas imaginativas; O-

⁷⁰³ Manchester, 1917-Londres, 1993. Novelista, ensayista y crítico literario fue, además, compositor de música sinfónica y de orquesta. Su fama mundial le vino por la distopía literaria *La naranja mecánica*, que heredaba la tradición en este tipo de obras de autores anteriores como Orwell o Huxley.

⁷⁰⁴ La novela, originalmente escrita en 1921, apareció en 1924, incompleta, en inglés, para luego reaparecer en 1927 sin la autorización del autor. El libro no vio la luz en ruso hasta 1988.

⁷⁰⁵ Lebedián –Rusia–, 1884-París, 1938. Escritor. Con su obra *Nosotros* se ganó la censura y persecución del Estado y la obra estuvo prohibida hasta el año 1989. Esta obra, escrita en 1921, inicia el género de las distopías del siglo XX, y tuvo que publicarse por vez primera en el Reino Unido. Se vio en la obligación de exiliarse a París. Los críticos establecen una relación de influencia directa entre *Nosotros* y 1984 de Orwell.

⁷⁰⁶ Madrid, 1969. Traductor de ruso, y de la presente novela.

90 es rechoncha y un poco simplona; el intrigante S-4711 tiene el cuerpo doblemente curvado... En la novela original, estos personajes figuran así, con letras del alfabeto latino. Sin embargo, D-503 y YU figuran con caracteres cirílicos: Д-503 y Ю. Д supuestamente se asemeja a un bajel (con lo que se haría alusión a la nave “Integral”) y Ю, a un pez (con lo que así se indicaría su aspecto de pez)” (Hernández-Ranera en Zamiatín, 2008: 17-18).

El Estado ha conferido a los hombres la cualidad de ser un mero número que los caracteriza fisionómicamente, una suerte de adelanto del código de barras, una imposición del lenguaje matemático que conlleva el acto de “deslenguaje”. Las personas ya no se definen por los adjetivos que las caracterizan, sino por los números; de nuevo, los adjetivos han sido masacrados. ¿Son los adjetivos los enemigos públicos lingüísticos número uno del régimen totalitario?

En segundo lugar, ese *Nosotros* coral al que hace referencia el título de la novela, es toda una definición de la voluntad totalitaria de anular al individuo integrándolo en una colectividad masificada y definida –valga la redundancia– por ese “nosotros”, que siente y piensa al dictado como un único hombre. Los “nosotros” se alegran todos a una, trabajan todos juntos, y se convierten en un individuo que es feliz en conjunto. Como se afirma al comienzo del texto, el aparato totalitario tiene una misión, que todos aquellos que están bajo su control sean felices: “nuestro deber es obligarles a ser felices”, asegura el Estado Único en un comunicado (33).⁷⁰⁷

Pero cuidado, la perversión de la lengua en manos absolutas provoca que ese “nosotros” también defina a los dirigentes, que así se diferencian del resto con la idéntica palabra, cargada de diferente significado. No existe un tú o un yo, tan solo un “nosotros” de doble articulación: “nosotros” los *individuos colectivos* y “nosotros” el Estado Único, en una completa reducción de las palabras y de las personas del verbo.

Después de estos intentos totalitarios por reducir el lenguaje a la mínima expresión puedo afirmar que el trabajo de “desadjetivación” tiene como objeto suplantarlo

⁷⁰⁷ Sobre la llamada *felicitad obligatoria* que impone el régimen totalitario hay que mencionar las obras del rumano Norman Manea, *Felicitad obligatoria* y *El regreso del húligan*, en donde se refiere a ese régimen como un lugar en el cual “la Mentira se había vuelto para muchos no una película, sino un refugio denso, inmenso, compacto e indestructible. La felicidad obligatoria en la colonia penitenciaria de la Mentira. Dentro del huevo enorme y blindado, los presos custodiados por centinelas o sucedáneos de presos, asalariados en apariencia libres, vigilados por sucedáneos de centinelas” (Manea, 2007a: 201-202). “Las gentes aceptaron la melancolía impersonal”, añade (129), y asegura en una entrevista que “tendríamos que abandonar para siempre esas grandes promesas de felicidad” (Manea en Zgustová, 2009: 131); porque “ante la utopía de la felicidad unánime (...) resaltó el gris envenenado del presente” (Manea, 2007a: 217). Véase “Bibliografía general y de referencia”.

condición humana por una condición expresiva animal, bien sea por la obediencia a un puñado de órdenes y consignas, bien porque los individuos sometidos apenas puedan ya articular más que gruñidos. En ese sentido, el nombre de *Cra-cra* para el proceso desnacionalizador de la *Sagrada Puerta* viene dado porque

“aludía a la representación del vuelo y los graznidos de los cuervos sobre las planicies desnacionalizadas” (Kadaré, 2001e: 151),

y también, obviamente, en referencia a la reducción a sonidos animales de los individuos desposeídos de su lenguaje, de forma similar a un habla conformada por graznidos a la manera de los patos o “pathablar” (Orwell, 2005: 65). Un Estado quiere que sus súbditos involucionen hasta graznar, el otro, que balbuceen como patos, que no dispongan de adjetivos con los que poder catalogar, clasificar... simplemente, que no disfruten de una variedad léxica que les permita oponerse a las consignas oficiales.⁷⁰⁸

La animalización totalitaria del *Cra-cra* iba más lejos de la *animalización* del lenguaje, se buscaba la identificación física del individuo con la bestia:

“la ropa de los territorializados debía semejarse en cuanto al modelo a una piel desollada de animal” (Kadaré, 2001e: 165),

y la eliminación de palabras, partículas, adjetivos, llevaba a curiosas formas de expresarse, primitivas, humillantes:

“Año tras año habían ido olvidando así los pesos y medidas, de modo que no solo decían “un carro de maíz” para referirse a una medida de capacidad del grano, o “una carrera de yegua” para referirse a una medida de longitud, sino que utilizaban la expresión “un vientre de pan” para referirse a la cantidad de alimentos que podía saciar a una persona, y así sucesivamente” (166).

El idioma de una nación, como proceso identitario, alberga un enorme peligro para los Estados totalitarios. Para Kadaré, el idioma albanés está bautizado ya en sangre, con

⁷⁰⁸ Hay que recordar que, en *Spiritus*, la boca de Vogli se estropea con inyecciones venenosas hasta solo poder farfullar y que, en un determinado instante, la intromisión de los micrófonos en la vida cotidiana de la gente lleva a que, al no existir la intimidad, el lenguaje, la forma de hablar, se degenera, mute y se limite, envileciéndose frente al temor de quienes hablan a ser escuchados. Hay un pavor a ejercer el habla, a que sea mal interpretada, lo que desemboca en expresiones y gruñidos ininteligibles.

un halo de leyenda revolucionaria y desestabilizadora para los poderosos, como arrebatado al Dios de las palabras por un Prometeo lingüístico, tal y como narra en la fabula que transcribe en *Noviembre de una capital*, en la que un hombre, siglos atrás, caminaba con un pesado saco a la espalda de regreso hasta Albania desde un estado extranjero. Tras haber solventado diferentes fronteras, su saco llamará la atención de unos maleantes en una posada en la que sea aloja para descansar. Estaban seguros de que el pesado contenido del saco era oro, o riquezas.

El hombre será asaltado y asesinado en un recodo del camino, para descubrir los ladrones que el contenido del saco no eran más que unos minúsculos pedazos de plomo. Pensaron que acababan de matar a un loco, pero la verdad es que se trataba de un lingüista que llevaba, de forma clandestina, los tipos para elaborar el primer alfabeto albanés, fabricado por él mismo en algún lugar de Europa y que pretendía introducir clandestinamente en Albania, puesto que el Imperio otomano, prohibía rigurosamente la escritura en lengua albanesa (2011b: 128-129).

Desde la perspectiva del viejo lingüista Emil Karbunara, aislado en su piso en medio de la batalla por Tirana librada entre los partisanos de Hoxha y las tropas de ocupación alemanas, ese hombre ajusticiado por los bandidos, el hombre de los caracteres tipográficos, era

“una suerte de Prometeo que había entregado a los albaneses las letras de su lengua. Estaba escrito que la primera tinta tipográfica con que se impregnarían sería su propia sangre”.

Karbunara, una tarde, pudo escapar a la vigilancia de sus sobrinas y lanzarse a las peligrosas calles de la ciudad sumida en la batalla: tenía curiosidad y preocupación, sobre todo preocupación, por comprobar un fenómeno que le habían comentado, consistente en

“los nuevos fenómenos lingüísticos que se manifestaban en aquellas inscripciones murales, de la supresión de letras, de sufijos y grupos enteros de consonantes en las terminaciones, en el cuerpo y hasta en los radicales de las palabras” (127).

Por supuesto, las llamadas “inscripciones murales” no eran producto del desarrollo de un nuevo lenguaje impuesto por los ocupantes o los liberadores, al menos de momento, sino consignas de ambos bandos en las que se proferían amenazas, que tildaban de colaborador a una u a otra persona... Por ello, la inquietud de Karbunara se redujo al comprobar que nada de todo aquello obedecía a una “descomposición de la

lengua”, sino que la falta de letras y palabras venía provocada por los proyectiles, los impactos de las balas y de las ametralladoras, por obra de obuses y tanques.

Kadaré ha formulado en este pasaje un doble guiño: en primer lugar, hace referencia a la “descomposición del lenguaje” que todavía no ha ocurrido pero que, evidentemente, se producirá con la llegada del Nuevo Régimen que traen los partisanos, en cuanto lo sometan a la *normalización* estalinista; por otro lado, que las palabras quebradas sean producto de la violencia de balas y tanques no hace sino advertir de cómo las futuras violencias del poder autoritario dinamitaran las bases de la lengua albanesa.

Son estos unos párrafos cargados de simbolismo, más aún cuando Karbunara decide escribir el mismo, con un trozo de carbón unas frases sobre un muro. Entonces, sorprendido por una patrulla alemana, es fusilado sin contemplaciones, uniéndose así la narración del filólogo a la fábula anterior, derramando su sangre y entregando la vida por la lengua y por la posibilidad de expresarse, como el hombre de los tipos de plomo; como en el futuro les ocurriría a tantos intelectuales bajo la bota del régimen de Hoxha. El paralelismo es evidente para definir una situación de lengua moribunda desde finales de la Segunda Guerra Mundial, una lengua oficializada y oficialista que crujía en la boca del creador, desnudo de recursos y repleto de consignas, como un puñado de tierra, tal y como metaforiza Kadaré en el siguiente fragmento de su poema “*La tumba*” (1986):⁷⁰⁹

“Saharas de plenos. Nos cruje
entre dientes el cuarzo de las frases,
muertas desde los años cuarenta”
(en Mori, 2006: 353).

Más allá de la importancia casi obsesiva de Kadaré por la tradición oral y por los poemas epopéyicos de la *Iliada*, la *Eneida*, la *Orestíada*, y por Esquilo, Virgilio y Homero, la escena del asesinato de los rapsodas en *El Palacio de los sueños* pone de manifiesto la destrucción de la lengua por parte de las dictaduras, la desintegración de la tradición oral y del lenguaje que sirve de identidad cultural. Estamos, de nuevo, ante una imagen simbólica de lo que el escritor rumano Norman Manea denomina y denuncia

⁷⁰⁹ Traducción al español de Ramón Sánchez Lizarralde. Publicado en la revista *Vasos Comunicantes*, nº 26, otoño de 2003, pp.71-78. El poema al completo aparece en *Poemas*, en la revista *Cuadernos del Ateneo*, 2004, nº16, p. 88. Véase 15.1: “Bibliografía específica de Ismail Kadaré”.

como la *lengua de madera* del régimen de Ceaușescu, o lo que el checo Ivan Klíma califica de *lenguaje yerkish*.

Los Estados totalitarios han conseguido igualar por abajo, con la pobreza de las expresiones de sus “deslenguajes”, todo el sistema político que controlan. En *El gran invierno*, Kadaré establece una reflexión sobre cómo se articula este sistema lingüístico esquemático: el sistema denomina a toda la zona con la expresión “campo socialista”, en lo que ya es una suerte de “desnacionalización” de los países que se integran en ella, para después hilvanarlo sobre “varias decenas de palabras hiladas con una sintaxis pobre” (1991a: 57).⁷¹⁰

11.3.2-*Lengua de madera*, uniformes verbales, *ficción gramatical*

Discurso y memoria, lengua y tiranía, van unidas de la mano. Para el novelista rumano Norman Manea, la lengua es un elemento de identidad usurpado por el dictador y el sistema que lo ampara, hasta sentirse extraño de su propio lenguaje (de ahí también su escritura fragmentaria, como balbuceos en un intento de recuperar parte de la identidad léxica). Los comunistas han convertido el lenguaje en una *lengua de madera*, (Manea, 2007a: 110), en una abominación repetitiva repleta de fórmulas sin contenido, que tan sólo valdrá para transmitir con éxito la doctrina ideológica.⁷¹¹ Una *lengua de madera* que se solidificaba en

“los eslóganes, los tópicos, las amenazas, la doblez, la convención, las mentiras pequeñas y grandes, redondas y angulosas, incoloras y de colores, hediondas e inodoras, al igual que las mentiras insípidas de todo tipo, en la calle, en casa, en el tren, en el estadio, en el hospital, en la sastrería y

⁷¹⁰ En el poema “Países desnacionalizados” (1976), Kadaré da una imagen de esta destrucción del lenguaje, las baladas y la memoria lingüística de la nación:

“Aquí y allá sobre el erial un susurro de hierba,
unas peñas escasas con la garganta rasgada.

Eso es todo

lo que ha quedado del último estertor de la lengua.

Suspendidos en el espacio, ¿puedes verlos?,

unos círculos de aire vagan extraños,

son las sepulturas de los bailes.

¿Dónde quedaron las baladas, la epopeya, la memoria de la nación?

Su cementerio podrás hallarlo

allá donde encuentres de los truenos del osario”.

(2004c: 86).

⁷¹¹ A este respecto, consúltese el artículo de Laursen, John Christian: (2008) “El lado oscuro del vocabulario político” en *Revista de occidente*. N° 322, pp. 37-58. En él se articula el lenguaje político en el asco, la hipocresía y la envidia.

en el juzgado. La estupidez irradiaba por doquier, era difícil permanecer inmune” (166).

A veces, Norman Manea, es víctima de lo que denomina “el código de los cautivos” (45). Esa lengua totalitaria,

“la de los periódicos, las alocuciones, los comunicados del Partido y la legislación socialista contenía una simplificación cuartelera. La lucha exigía simplicidad, decisión. Una lengua lacónica y sin sorpresas. El partido único imponía la lengua única, oficial, canónica, evitando las frivolidades de los matices y promoviendo el estilo impersonal, distante y falto de calidez y chispa. Simple y clara, la lengua del Partido seguía estando codificada. La lectura entre líneas se volvió una operación corriente. La pesadez de los adjetivos, la violencia de los verbos y la longitud de la argumentación medían la gravedad de una situación y la dureza del remedio. Los partes lapidarios sobre encuentros de políticos del este y del oeste o con el embajador de la Unión Soviética en Bucarest permitían al apasionado de los crucigramas escrutar la cabalística de los términos: cordial, de camaradería, cálida amistad, estima y entendimiento recíprocos, pleno entendimiento y colaboración. Fórmulas esópicas que codificaban la tensión de las alianzas, su apertura o, al contrario, el cierre en la estrategia política exterior e interior. La masificación del lenguaje era similar a la masificación social. Terminología cifrada, charadas. Lenguaje restringido, monótono, que acrecentaba la desconfianza hacia las palabras, el recelo frente a la palabra (...) La idiotización comunista de la lengua” (161-162),

ya que, para Eugenia Popeanga⁷¹², y según los trabajos de Lotman sobre la tipología de los sistemas culturales, “podríamos considerar el sistema totalitarista como un sistema sintáctico” (Popeanga, 1990: 83). Tras un proceso de superposición de los códigos políticos emanados del propio dictador sobre los textos comunistas⁷¹³, se acaba desembocando en un lenguaje de mentira ritual (...) la lengua de madera” (84).

Tanto le ha dañado ha Manea, tanto ha cuajado en el autor rumano el lenguaje comunista, que le cuesta ir abandonándolo, sacudirse ese disfraz lingüístico⁷¹⁴ que, por

⁷¹² Catedrática de Filología Románica en la Universidad complutense de Madrid, además de la tarea docente, aúna traducción y crítica literaria con un amplio currículo de monografías publicadas.

⁷¹³ Para abundar en este proceso véase el artículo de Eugenia Popeanga citado en la “Bibliografía general y de referencia”.

⁷¹⁴ Véase el relato *Las bodas*, en *El té de Proust. Cuentos completos*, pp. 47-60 para la historia acerca de cómo un niño, tal vez el propio Manea, queda prisionero de un discurso propagandístico que termina por anular su personalidad.

otro lado, lo llevará, indefectiblemente, a no expresarse como sus compatriotas, a emplear el inglés y exacerbarse en el desarraigo al extraviar su lengua:

“El escritor conquista su patria a través de la lengua. Sufrir también el exilio de este último refugio supone una desposesión múltiple, el más brutal e irredimible descentramiento de su ser” (2008a: 72),

concluye Manea, que, después, aclara:

“era tan ingenuo que pensaba que vivía en una lengua. En 1986 tomé un vuelo a Berlín sabiendo perfectamente que tal vez había canjeado mi lengua por un pasaporte. En realidad, mi lengua era mi única posesión (...) Para el escritor, la lengua es una placenta” (73).

Entonces, ante la crisis del lenguaje, ante el deterioro de la propia identidad, en el ingeniero Manea nace una necesidad que es realmente una enfermedad: escribir.

“A finales de los años setenta, cuando el desastre de la dictadura era una realidad, no tenía nada que oponer”. (2007a: 131).

Surge así la necesidad de reafirmarse en el propio lenguaje, una locura para la que “no parecía conocer el remedio”. Un anhelo de lengua, de escritura, de narrar, incubado en la lectura de un grueso libro de leyendas populares rumanas que recibió como regalo en un remoto cumpleaños (2010: 73-80).⁷¹⁵ Al leer aquel volumen:

“Entonces, debió de empezar para mí la enfermedad y la terapia de las palabras. Ya había notado la necesidad de “otra cosa”, urgente, violenta y acaparadora, a los cuatro años, cuando me evadí a ninguna parte. Al iniciar un diálogo con amigos invisibles, la literatura iba a salvarme de la mutilación que imponía la autoridad. El sistema hacía todo lo posible para liberarnos de las cadenas de la esperanza, pero, aún así, seguíamos siendo imperfectos y vulnerables a la esperanza” (2007a: 144).

El rumano Norman Manea, como el albanés Ismaíl Kadaré, oponen la escritura, su propia escritura, al lenguaje impuesto por el sistema, repleto de consignas y frases

⁷¹⁵ Episodio que recrea en *El cuento del cerdo*, recopilado en el volumen titulado *El té de Proust. Cuentos reunidos*.

forzadas que deben llevarse permanente puestas. Son los llamados *uniformes verbales*⁷¹⁶, es decir,

“las construcciones protectoras contra la realidad de la vida; las aberraciones ideológicas de este siglo brotan de esta necesidad de ponerse las máscaras” (Bělohradský, 1988: 169).

Es el ya bautizado por Norman Manea como *lenguaje de madera*, la “Nolengua”, el “deslenguaje”, el lenguaje oficial o totalitario con el cual cimentar las consignas: los disparates que se emiten en una dirección, desde el Estado hacia el ciudadano para adoctrinar, que cuajan en el ciudadano como una especie de anestesia ante el horror. En este sentido encontramos un análisis retórico decisivo en Arthur Koestler y en su definitoria novela *El cero y el infinito*, con el subtítulo tan significativo de *la ficción gramatical*.

En definitiva, el uniforme es el anhelo de un orden racional que, como sentencia Bělohradský:

“representa la aspiración al racionalismo que, sin embargo, se transforma en el más devastador de los irracionalismos”. (170).

Dentro de estos idiomas “uniformados” se produce un fenómeno en el cual las *expresiones tabú*, es decir, aquellas que suplen las palabras que desea ocultar el régimen, acaban revistiéndose del mismo significado, o incluso de mayor magnitud, que el término que desean ocultar. Un ejemplo de ello son términos utilizados en el Tercer Reich: “reasantamiento”, o la expresión terriblemente cargada de significado “solución final”, funcionando como sinónimos de “ejecución” y “genocidio”; la inocencia de las palabras se va tiñendo de tal carga de culpabilidad por el espanto al que suplantán que un significado completamente inofensivo como “transporte” acaba siendo utilizado en documentos oficiales y conversaciones en Cancillerías para designar “asesinato” y “limpieza étnica”.

En *El Nicho de la vergüenza*, el Imperio otomano, a los pueblos y regiones que somete bajo su poder con la intención de *desnacionalizarlos*, las califica como zonas en las que se ha establecido “la Situación Especial”, eufemismo para suplir la denominación

⁷¹⁶Llamados así por el filósofo checo Václav Bělohradský en su texto *La vida como problema político*.

antigua de “Tierras de Cizaña o cizañadales”, incluso “Pugnalandia”, aquellos lugares que escindían, aislaban del Imperio para despojarlos de toda su identidad. Los terribles términos de antaño habían dejado paso al tecnicismo de “Situación especial”, que con el uso, se había vestido de los atributos de terror de las expresiones que sustituía. Albania, la “tierra maldita”, administrativamente bajo el eufemismo burocrático de estar siendo sometida a “Situación especial” (Kadaré, 2001e: 135).

En ese sentido, en *El gran invierno* encontramos un ejemplo de esta mutación. La carga semántica “nueva” de un término inocuo acaba significando mucho más que el término al que pretende suplir, incluso unos signos de puntuación, las comillas, se revisten de bagajes aterradores. El corresponsal francés de la AFP informa que lo que está sucediendo en Albania, los momentos de pre-ruptura con la URSS, son:

“cosas del clima, entre comillas, ¿me oye?, problemas de clima, pero entre comillas, ¿eh?, ¿cómo?, entre comillas, ya se lo he dicho, problemas del clima entre comillas, no olvide las comillas. Repitió las palabras “comillas” muchas veces, como si temiera que las avecillas, que necesariamente debían acompañar las palabras “problemas de clima”, murieran por el camino, a través de aquel guirigay.

Problemas de clima. Este término había comenzado a usarse por todas partes. Klimaproblem” (1991a: 192).

La insistencia en las comillas reviste a la afirmación, en principio inofensiva, de que las “cosas del clima” son mucho más que meras “cosas del clima”. Ahora cada cual puede pensar los disparates que desee, las miserias y atrocidades que se ocultan tras aquella expresión entrecomillada, que ha ganado un relieve enorme cuando se buscaba, con ella, dar una apariencia de normalidad al sustituir la palabra “crisis”. Indudablemente, el efecto que causa la sustitución es mucho más devastador que el mero uso del término suplido.

Por ello, no deja de ser significativo que uno de los principales protagonistas de *El gran invierno* sea Besnik Struga, traductor en la Conferencia Moscú en donde, ante la plana mayor del comunismo, Enver Hoxha lance su desafío y confirme la posterior ruptura con la Unión Soviética. Besnik, uno de los detonantes ficticios que alimentan el enfado de Jrushchov, es acusado de no saber traducir o de traducir mal unas palabras pronunciadas en ruso antiguo. En cualquier caso, y más allá de que Besnik haya traducido mejor o peor el término, el toma y daca entre soviéticos y albaneses está repleto de medias tintas, acusaciones retóricas y eufemismos, junto a declaraciones contundentes y frases

rotundas; no es difícil imaginar el estado de nervios de un traductor sometido a semejante suplico lingüístico, en donde cada palabra trasladada se observa con lupa porque de ella depende una decisión política de calado, el futuro de toda una nación. Besnik, acogotado por el mecanismo del lenguaje, se siente oprimido:

“Los pequeños auriculares con sus hilos negros colgando a ambos lados semejaban ahora tentáculos de un animal marino, algo entre cangrejo y pulpo, al que hubieran sujetado la cabeza por las sienes, le provocaron dolor” (1991a: 210).

Que sea un traductor el “torturado” por los artefactos del lenguaje es una paradoja para señalar las desventuras del idioma en el seno de un sistema totalitario. A ese respecto, también el protagonista de *Metrópolis* (Budapest, 1970) –novela del húngaro Ferenc Karinthy⁷¹⁷– es un lingüista, Budai, extraviado en la ciudad de un país imaginario en donde cualquier tipo de comunicación le es imposible porque no consigue descifrar una palabra de la jerga que hablan. La carga metafórica de esta parábola sobre la soledad del individuo y la exclusión social en el sistema es, así, mucho mayor, al ser el protagonista un hombre dedicado a la lengua. Algo parecido ocurre con el oficio de traductor de Besnik, herido por la propia lengua, manipulada y prostituida por quienes la utilizan con objeto de no-comunicar.

Un ejemplo de la significación que podían adquirir esos eufemismos en el régimen, y dotarse o vestirse de significados plenos y demoledores, lo encontramos en la novela corta *El desprecio* y el juego semántico establecido entre “esos” y “éstos”. El protagonista, Aleko:

“Estaba casi asombrado de la naturalidad con la que había utilizado el pronombre “esos” para referirse a los desclasados (...) El reparto de papeles entre las palabras constituía un asunto verdaderamente extraño. Mientras, al otro lado de la barricada, los desclasados utilizaban los términos “éstos”, “de éstos” para referirse a los comunistas, al lado de estos últimos no podían utilizarse para designar a los desclasados más que los términos “ellos” o “esos” (...) Por qué dos pronombres –esos y éstos– que parecían casi idénticos podían servir, mejor que cualesquiera otros términos, para designar a dos clases antagónicas” (Kadaré, 2008: 134-135).

⁷¹⁷ Budapest, 1921-1992. Hijo de un notable escritor húngaro, fue traductor, donde consolidó su reputación para obtener un reconocido éxito con *Metrópolis* –*Epepe*, en su título original, y como referencia al balbuceo del indescifrable idioma que el protagonista del libro no puede comprender–.

De esta forma, será un viejo médico el que aclare las dudas del personaje protagonista:

“el pronombre “éstos” designa a alguien que está presente o se encuentra próximo, sabes lo que quiero decir: que forma parte del horizonte de tu mirada, que te amenaza, te impide respirar (...) Mientras que para designar a los derrocados se utiliza el demostrativo “esos” porque ese pronombre, a diferencia de “éstos”, alude a personas que se encuentran más alejadas, o bien que se están alejando, convirtiéndose en sombras vagas, como es el lamentable destino de los desclasados” (135).

Así funcionaba la retórica del régimen, retorciendo y dotando de significados nuevos a las palabras. “Éstos” es sinónimo de “amenaza”; “esos”, determina a los “apestados”. Es una cualidad del régimen el arrogarse la capacidad de cambiar el término original –que inmediatamente referirá al espanto– por otro que, en su eufemismo, lo solapa, y será empleado en documentos oficiales para otorgarle carta de autoridad. En *El firmán de la ceguera* ocurre con la orden de cegamiento:

“Dicha acción, es decir, el cegamiento, se realizaría a cambio de una indemnización que correría a cargo del Estado y cuyo monto previsto sería mayor para quienes acudieran voluntariamente a mostrar su tara a las autoridades. Se procedería a la desoculación (el término era utilizado por primera vez en un documento oficial), dicho de otro modo, a arrancar los ojos por la fuerza” (1994a: 18).

Y muy pronto, el término “desoculación” sustituiría en la prensa al de “cegamiento”, en un intento de ganarse popularidad (83). En *El concierto*, el aparato represivo chino emplea términos extrapolados de la agricultura para indicar que coloca y retira escuchas microfónicas, utilizando los eufemismos “siembras” y “cosecha” (1992: 327).⁷¹⁸ Así, hasta el punto de que unas palabras llegarán permanente a sustituir a otras, como la delirante propuesta del lingüista A. K. en *La pirámide*, obedeciendo al sistema *antisolar* de Kadaré, que pretende clasificar las cuatro estaciones del año en “primavera, verano, otoño y sospecha” (1994c: 101), y le pide al faraón

⁷¹⁸ También aparecen los mismos términos en *Spíritus* (2004b: 84).

“que no sólo el período invernal sino el tiempo en su totalidad fuera llamado de ese modo, es decir, que la palabra tiempo fuese sustituida por la palabra sospecha” (101-102).

Alcanzándose, después, un giro más en la adjetivación, dado que si

“el invierno debía de ser calificado como la estación de la sospecha, la primavera habría sin lugar a dudas de ser considerada el tiempo de la hipersospecha” (102).

De esta manera, se está llevando a cabo una destrucción sistemática del lenguaje que en *La pirámide* ha sido repetidamente ilustrada con la imagen de la exposición al faraón de las lenguas cercenadas de los rivales y opositores al régimen, y de los constructores de la propia pirámide, sistemáticamente tomados como conspiradores peligrosos. Los albañiles, los arquitectos, cualquiera que tuviera algo que ver con los trabajos, había sido enmudecido, amputada su lengua, quedando todo sumido en un silencio hermético (120).

Esta situación alertó a los lingüistas, que vaticinaron una descomposición del lenguaje, una súbita reducción de la lengua egipcia, que en tres años menguaría a la mitad, para en diez años tan sólo mantener trescientas palabras “de modo que podría ser aprendida hasta por los perros” (120), es decir, de nuevo, el Estado estaba animalizando el lenguaje para deshumanizar al súbdito.

Las palabras, en el régimen totalitario, se revisten de culpabilidad o de inocencia, en función a las cualidades con las que las asocie el sistema. Un ejemplo son los vocablos *lustro* y *quinquenio*, de significación completamente opuesta: los lustros eran empleados para las condenas, los quinquenios para definir el progreso y los avances productivos de los planes quinquenales. En la novela *Réquiem por Linda B.* se explica esta perversión del lenguaje del sistema:

“a su familia le había llegado el *escrito* (...) la orden que llegaba cada cinco años, precisamente el día en que el periodo de deportación cumplía el lustro correspondiente. Era concisa, categórica y contenía dos posibilidades: vuestra deportación se termina o vuestro destierro se prolonga un lustro más.

Lustro (...) parecía idéntica a *quinquenio*, sólo que, si el segundo sonaba emocionante y festivo, igual de sombrío y silencioso, como la máscara mortuoria (...) sonaba lustro” (2012b: 185-186).

11.3.3-El lenguaje yerkish del realismo socialista

Como ya vimos con Kadaré, y con el rumano Norman Manea, el lenguaje es fundamental, la principal preocupación del autor que batalla contra el régimen. Es el caso, por ejemplo, de otro autor víctima de los totalitarismos y que ya he mencionado en esta tesis, el checo Ivan Klíma que, tras permanecer un tiempo en los Estados Unidos, asumió que debía regresar a su país, a pesar de los problemas que se encontraría allí, pese a esa *lengua de madera*; porque cualquier cosa era soportable a cambio de poder expresarse en su identidad:

“aunque tuviera que dedicarme a barrer las calles (...) en realidad, lo que quería era volver a mi país, donde vivía esa gente que me era cercana, podía hablar con fluidez y escuchar mi lengua materna” (Klíma: 2007: 7).

Todo ello sin saber que se toparía con un constructo estatalizado del lenguaje, al que denominará *yerkish*, en uno de los grandes hallazgos de la novela *Amor y basura*:

“Hace poco leí en un periódico estadounidense la alentadora noticia de que catorce subnormales profundos e incapacitados para el lenguaje habían aprendido yerkish. Éste es el nombre que recibe un lenguaje de doscientas veinticinco palabras desarrollado en Atlanta para la comunicación entre personas y chimpancés (...) Inmediatamente se me ocurrió que por fin habían encontrado una lengua en la que podía expresarse el espíritu de nuestro tiempo (...) que sería la lengua del futuro” (66).

Ha nacido así una *literatura yerkish* (146), con su propio aparato teórico. Un funcionario *yerkish*, al cual el Estado había *colocado* en la Universidad para que “propagara el olvido de toda literatura”, teorizaba en un artículo de prensa sobre la literatura que se debía elaborar bajo el régimen:

“el comunismo había supuesto la mayor libertad para el hombre y el género humano, de modo que le ofrecía al escritor un margen de libertad sin precedentes”.

Klíma reproduce este artículo con gran sentido de la ironía ya que, según el funcionario, residía en el lugar de “mayor libertad para el hombre y el género humano”, hacía literatura y, sin embargo, tenía prohibido publicar:

“Todo el mundo habla de libertad, y con más alarde que nadie aquel que, precisamente, se la deniega a los demás. Los campos de concentración de mi niñez lucían incluso una consigna de libertad sobre la entrada” (162),

reflexiona, advierte, con tono amargo. Es una muestra más de la retorcida falacia estatal y de cómo era capaz de retorcer el lenguaje y las tesis,⁷¹⁹

“el porfiadamente intransigente y desconfiado espíritu *yerkish* (...) poco a poco, va acallando bajo su manto voces vivas, cómo va perdiéndose la lengua. Lo penetra todo, se introduce en el agua y en el aire, se mezcla con nuestra sangre. Después, las madres dan a luz niños con malformaciones, y la naturaleza genera árboles muertos; los pájaros caen en pleno vuelo y los cuerpos de los niños sucumben a los tumores malignos” (260).

Ésa es la maldad del sistema en su totalidad, que va penetrando, calando hondo, intoxicando, inficionando, como ocurre con *El Palacio de los sueños* de Kadaré y la insidiosa actividad que allí se realiza.

Y sirva de ejemplo la reproducción de un poema que Klíma nos brinda a modo ilustrativo, titulado *Cadena de palmas* (151)⁷²⁰ y escrito por un *prominente*. En sesenta y seis palabras, treinta y siete expresiones que cataloga como *yerkish*,

⁷¹⁹ A este respecto, véase el artículo “La pobreza de la lengua”, publicado por Ivan Klíma para el *samizdat Festschrift*, y compilado en *El espíritu de Praga* (2010), pp. 59-62. En él, trata de la decadencia de la cultura asociada a la pérdida de valores, y de las prohibiciones que van dejando sin significado la actividad cotidiana, hasta convertirla en burocracia y “a medida que se burocratiza nuestra vida, se burocratiza nuestra lengua”, advierte.

⁷²⁰ “Quién sabe, quién sabe
dónde nace la hermosura,
dónde se halla la hermosura,
dónde se halla la fortuna
y el amor qué nos augura.
Compañeros, compañeras,
ya está el día amaneciendo,
y los niños con sus juegos
llenando de paz el mundo.
Compañeros, compañeras,
estemos siempre atentos,
aquellos que siembran vientos
recogerán tormentos.
Compañeros, compañeras,
somos cadena de palmas,
somos música de ensueño,
la belleza de la acción”.
(en Klíma, 2007: 151).

“y ni un pensamiento, ni un sentimiento, ni una imagen. Los sustantivos (...) son intercambiables (...) El necesario llamamiento al odio hacia los indóciles y el amor hacia los dóciles sorprende por su banalidad, aun teniendo en cuenta las limitadas posibilidades de la lengua *yerkish*. Como si el autor temiera que entre los chimpancés pudiese aparecer un individuo que no le comprendiera” (152).

Existe un gran paralelismo con el propio Kafka en la obstinación de Ivan Klíma a oponerse al sistema impuesto por el Estado, no sólo en el empeño estéril, aun siendo consciente del fracaso, además en el extrañamiento de la lengua y en ese desarraigo que tan a fondo explicaba Norman Manea en su *Húligan*, apoyándose también en el autor de *La metamorfosis* para hacerlo explícito. No es de extrañar, pues, que Kafka sea referente de Klíma como lo es de Kadaré.

En efecto, muchos escritores interpretan esa resistencia como un empeño estéril. Un compañero del Instituto Gorki se lamenta ante el trasunto kadariano, el protagonista de *El ocaso de los dioses de la estepa*, de que escribir al dictado limita la creación y los resortes de la ficción, pero nada se puede hacer al respecto:

“¡Ah, que leyendas poseéis vosotros, los balcánicos, igual que nosotros los lituanos! Pero qué quieres, el realismo socialista no nos permite escribirlas” (1991b: 65).

El tono gris que ha impuesto el régimen se extiende no sólo a la forma en que se debe escribir, sino a la manera de vestir, al rostro del autor... el *uniforme verbal* es completo, no exclusivamente verbal, emponzoña al autor en todos los aspectos, como en el caso de otro huésped de la Gorki, en este caso un tal Ladonshikov:

“siempre con su sonrisa estereotipada, satisfecho de su suerte y de la buena marcha de las cosas en la gran Unión soviética. Su amplio rostro, con cierto tinte rosado en las mejillas, poseía permanentemente una suerte de fervor, de solemnidad de mitin, una especie de nostalgia de los encuentros con los lectores y las viejas heroínas del trabajo socialista, un partidismo sonriente y un oficialismo discreto como el color beige de su gabardina, cortada de acuerdo con el patrón de la vestimenta semioficial (...) Se diría que de acuerdo con el modelo de aquel rostro se habían dado todas las directivas y tal vez tomado parte de las decisiones de la presidencia de la Unión de Escritores Soviéticos a propósito de ciertas características del héroe positivo” (71-72).

Sin embargo, continuando con la descarnada crítica, había un instante en que Ladonshikov abandonaba ese talante soviético, “cuando se trataba de los judíos”. El escritor perdía la compostura y

“aunque brutal y pestilente por lo que decía, resultaba más humano porque a pesar de despedir olor a establo y a excrementos, se trataba al menos de un olor verdadero”.

Kadaré aún añade un juicio más, demoledor:

“era en su estado habitual (...) cuando resultaba peligroso y podía enviarte con toda facilidad a la Butyrka⁷²¹, como había hecho un año antes con dos colegas suyos”.

Es en *El ocaso de los dioses de la estepa*, como acabo de exponer, uno de los textos de Kadaré en donde con mayor furia, pero también con ironía, el autor critica el sistema de *realismo socialista* literario y de *héroe positivo de la revolución*. De esa forma, amparado en la puya paródica, construye una ácida reflexión sobre el tratamiento del espacio y del tiempo, de las innovaciones narrativas y de la férrea disciplina oficial, relatando los problemas que para interpretar estas directrices de forma correcta soporta un autor siberiano que

“no conseguía habituarse a la fragmentación del tiempo en días de veinticuatro horas. Se trata de un problema serio para los escritores de esa tierra (...) Imagínate, pasarte toda la vida con noches y días que duran seis meses y después dividir el tiempo artificialmente en la obra literaria. Kiuzenguesh, por ejemplo, no es capaz de escribir: “Al día siguiente se fue”, porque allí, al día siguiente significa medio año después. O cuando un autor de la tundra escribe “cayó la tarde”, es tan raro en la vida que suena casi lo mismo que “comenzó el tercer plan quinquenal” o “se inició la guerra” (...) La realidad es que la utilización del componente temporal en las obras de los camaradas de la tundra merecería un estudio específico. Hay aquí terreno para una verdadera innovación, aun a costa del peligro de deslizarse al modernismo, como ha hecho, según se dice, ese francés, ese Proust, que ha organizado un verdadero lío con el tiempo. Es preciso estudiar el realismo socialista en la tundra” (74-75).

⁷²¹ Prisión situada en Moscú, albergó en sus celdas a numerosos escritores.

La ironía que contiene este párrafo, la andanada contra el *realismo socialista*, se culmina con una pregunta cargada de mala intención, que formula uno de los compañeros del Gorki ante la afirmación anterior:

“¿Acaso no sabes que en la tundra y en la taiga juntas, en una extensión de tres millones y pico de kilómetros cuadrados no hay más que un escritor, Kiuzenguesh? ¿Es que va a ser necesario crear una teoría literaria para él solo?”

Al final, el asunto se reduce a las ansias de gloria de los autores cobijados bajo el amparo del sistema al que glorifican con la esperanza de obtener prebendas. Sobre estas aspiraciones espurias Kadaré continúa martilleando, del escritor siberiano concluye que es algo

“entristecedor y grandioso a un tiempo. ¡Reinar en solitario sobre un territorio seis veces mayor que Europa! ¡Ser la conciencia gris de la tundra!”;

y prosigue la disección irónica, a vueltas con el ego de estos escritores soviéticos del Gorki:

“Difícilmente podría encontrarse en el mundo un espacio tan reducido en que bulleran tantos sueños de gloria inmortal. Solía ocurrir que, mirando de soslayo aquellas cabezas de apariencia normal, algunas hermosas y enérgicas, la mayoría despeinadas y aturdidas, se recibiera la impresión de que ya estuvieran convirtiéndose en bronce o en mármol. La impresión resultaba tan verídica que un estudiante de cuarto año, manco, y Nuftula Shaenkov, que tenía la nariz corroída, parecían, sobre todo durante las horas del ocaso y el alcohol, estatuas extraídas sin excesiva precaución de excavaciones arqueológicas”.

De esta forma, desde un hiriente sarcasmo, Kadaré refleja a sus “colegas” soviéticos, movidos en el mundo de la yerma y estéril literatura socialista por el único precepto de la gloria personal y la inmortalidad. Y si para ello debían cumplir a rajatabla los preceptos de los *uniformes verbales*, escribir al dictado, no dudaban en hacerlo: era un precio muy bajo comparado con la recompensa del lugar en el ‘panteón de ilustres’. Pero, por supuesto, había quienes decidían no hacerlo y, ante este *uniforme verbal* y las trabas que presentaba el régimen al desarrollo de un lenguaje fuera del vehículo del control estatal quedaba un recurso: la publicación de la obra en forma ilegal, clandestina

o *samizdat*, circunstancia que, como ya he comentado en otro lugar de la tesis, presentaba numerosas dificultades y riesgos porque, como anota Klíma,

“comprendí que, en una época en la que la mayoría miraba a los ojos al espíritu *yerkish* con sumisión y fidelidad (...) muy poca gente se interesaría por (...) las palabras de otro” (2007: 71).

Otra forma de denominar este *realismo socialista*, o *yerkish*, pero desde el punto de vista de un niño acostumbrado a la lectura de libros de aventura, es con la palabra “aburrimiento”. El aburrimiento ha llegado a los libros, “los invade” con la instauración de la censura y los preceptos comunistas, tal y como se relata en *Cuestión de locura*. El capítulo titulado “El aburrimiento se impone” (2008: 31), se refiere al despojo de los elementos divertidos o de aventura en los textos, en beneficio de la ‘doctrina socialista’.

Así, ya desde los títulos de los volúmenes, se ofrecía un panorama donde “se percibía el aburrimiento”, tal y como eran esos “Hombres buenos de la estepa”, “La gran esperanza”, o “Primavera”, este último, además, en dirección contraria a la literatura *antisolar* que desarrollará Kadaré como reacción a este tipo de preceptos luminosos de construcción del comunismo. Para completar el panorama devastador se había iniciado una colonización con autores soviéticos para luego producir epígonos albaneses. Estos libros eran

“por todas partes trabajo, sonrisas radiantes, gentes de corazón de oro que competían por ver quién era el primero en ofrecer a su camarada su pan o su vestido” (32).

11.3.4-Degradación y Cra-cra

En una escena tan directa y explícita como el asesinato de los *lauthares* en *El Palacio de los sueños*, Kadaré se encarga de mostrar gráficamente que un régimen totalitario no piensa permitir que el lenguaje marque independencias, que debe someterse al control del Estado o ser aniquilada cualquier memoria o tradición anclada o cimentada en él, tal y como Milan Kundera ilustra ese proceso en *El libro de la risa y el olvido*:

“Para liquidar a las naciones (...) lo primero que se hace es quitarles la memoria. Se destruyen sus libros, su cultura, su historia. Y luego viene alguien y les escribe otros libros, les da otra cultura y les inventa otra historia. Entonces la nación comienza lentamente a olvidar lo que es y lo que ha sido. (...)”

- ¿Y el idioma?
- (...) Se convierte en un mero folclore que muere, al cabo de un tiempo, de muerte natural” (2007: 236).

Por ello, en *El Palacio*, el Visir no duda en enviar a sus sicarios para ejecutar a los aedos y, así, silenciar la leyenda de tradición albanesa. Un recurso simbólico que evoca el silencio de los escritores, el aparato de censura e, incluso, la represión ejercida contra los novelistas que hacían literatura porque, “la literatura es una realidad paralela del mundo, y eso constituye una suerte de pecado” (Kadaré citado en Shehu, 2010: 59). Y eso es algo que un sistema absoluto no está dispuesto a tolerarlo, como demuestra toda la furia desencadenada por el Imperio ante quienes se le oponen en *El Nicho de la vergüenza*.

Venganza, poder, deseo, envidia y celos, se concatenan en este texto furioso, cruel, incómodo, y que forma parte del ciclo, como ya he comentado, de lo que he bautizado como *Cuarteto Osmanlí*. El nicho de la vergüenza es el lugar que aguarda –vórtice de los caídos en desgracia del régimen– a todos aquellos que se han opuesto a la *Sagrada Puerta* y han salido derrotados, pagándolo con la vida, significativamente ubicado “En el epicentro del Imperio”, tal y como titula Kadaré el primer capítulo de la novela; en ese mismo centro, en su plaza más tumultuosa, se exhibe el nicho, donde se colocan las cabezas criminales: podrían ser asesinos, ladrones, pero en realidad el hueco está reservado a quienes osan oponerse al poder omnímodo y todopoderoso del Sultán, es decir, del sistema, del Estado.

El nicho y las cabezas que lo ocupan o que deberán ocuparlo, ofrecen a Kadaré toda una reflexión sobre el poder, más en concreto sobre lo que se denomina la ‘erótica del poder’, dado que ambos –nicho y cabezas– suscitan deseo, lubricidad, e inflaman la pasión de los hombres. En efecto, Abdulla, el guardián del nicho, el encargado de custodiar las cabezas de los emires y políticos caídos en desgracia y ejemplarmente castigados, expone a un camarero de un bar de la plaza sus problemas sexuales, relacionados íntimamente con el devenir del nicho: en su caso, ese nicho le provoca una *castración*. Sin embargo, en Tunxh Hata, el mensajero que recoge en los confines del Imperio las cabezas de los derrocados, se genera una catarsis sexual, una comunión carnal con las despojos que transporta en un saco, conservadas en miel o en nieve –según la época del año–, alcanzado con ellas sueños eróticos y éxtasis a caballo entre lo místico y lo sexual.

“En un confín del Imperio”, se titula otro capítulo de la novela Kadaré, referido a es confín que no es otro que la Arbería, la Albania, en donde un bajá se ha revuelto contra la apisonadora del Estado. Estamos en el siglo XIX, y el osado rebelde es Ali Baja de Tepelena, gobernador de la Albania meridional. Ha desafiado el poder del Sultán, buscando la independencia, y el castigo por ello será que su cabeza termine en el nicho, expuesta al oprobio público. Sin embargo, el primer enviado para cercar militarmente la región y rendir a Tepelena, fracasó, ocupando su lugar en la plaza, como deshonor y advertencia para futuros encargados de doblegar la insurrección del minúsculo y recóndito lugar del Imperio, comarca situada en la raya de la ignominia y la *desnacionalización*, y que se atreve a desafiar a la *Sagrada Puerta*.

Con esas premisas y semejantes amenazas, no es de extrañar que Hurshid Bajá, el siguiente encargado de derrotar a Tepelena se sienta preocupado por su propia seguridad, ya que de errar en la misión ocupará su respectivo lugar en el nicho. Por ello, dada la astucia y el poder militar del rival, urde una nueva estratagema amparada en la mentira y la traición. Hará creer a Tepelena que el Sultán ha emitido un edicto de perdón y, sorprendiéndolo con esa argucia, acabará con su vida y podrá enviar la preciada cabeza del rebelde directamente al hueco de la vergüenza.

Sin embargo, aún cumplido ese plan con éxito, pero víctima de otras insidias, el propio Hurshid Bajá será acusado de haber cometido desfalco en los territorios de Albania y perderá la confianza del Sultán (quien, tal vez, no necesitaba de competidores tan exitosos y prestigiosos). El destino final de Hurshid será ocupar el mismo lugar que Tepelena, demostrándose lo similares que resultan los destinos políticos de los hombres sumidos en el poder desmedido, en donde las cuestiones de vida o muerte acaban siendo cosa de un delicado matiz: el lado del cual te encuentres en un momento determinado, momento que acabará marcando tu futuro de éxito o aniquilación.

El Nicho de la vergüenza es una reflexión sobre la degradación del hombre ante las ambiciones del poder absoluto; de hecho, el final de la mayoría de los protagonistas del texto será servir de alimento a los propios engranajes políticos del Estado, que devora a sus servidores de una forma implacable. El Estado es un personaje propio en la novela, siempre presente, un pulpo que con sus tentáculos todo lo alcanza, hasta los lugares y las esquinas más remotas del Imperio, que somete a sus comarcas, las sume en el silencio, las amordaza o enmudece con el *Haram* o “política del Terror Extremo”, o con la aplicación del *Cra-cra*, política de *desnacionalización* que va eliminando el lenguaje hasta conseguir extensiones de tierra enmudecida, páramos de una especie de muertos en

vida carentes de tradiciones, de *funervivos* a los que se les arrebatan los orígenes, la lengua, el alfabeto, los cantos, los ritos... es decir, la identidad; identidad, uno de los problemas principales del Estado moderno de Albania, y uno de los problemas claves que siempre aparece en la narrativa de Kadaré.

Estas leyes de política *desnacionalizadora* del *Cra-cra* y del *Haram* que tan pormenorizadamente aparecen en *El Nicho*, muy bien se pueden colocar en paralelo con otras políticas tristemente celebres y que han tenido lugar en el siglo XX, como son la gestión de los nazis con su administración del ‘vertedero de razas’ denominado *Gobierno General*, o las maniobras de Stalin con gran parte de las repúblicas que conformaban la URSS, y más en concreto con Ucrania, por ejemplo. Lo despiadado, la maldad de las políticas de ambos dirigentes y de sus cuerpos administrativos, las instituciones encargadas de administrar la represión y llevar a cabo la inteligencia, todo el aparato puesto en marcha al servicio de la masacre, aparecen en una lectura de *El Nicho de la vergüenza* que refleja en un Imperio, el Otomano, las políticas genocidas que regirán el siglo XX.

Valga como ejemplo el proceso de *aculturización* desplegado en las zonas que son sometidas al *Cra-cra*, de una insensibilidad, de una inhumanidad extrema. El objeto es la “degradación de las culturas nacionales” (2001e: 148), y para ello se ponía en marcha, debidamente reglado desde el Archivo, con sus órdenes burocráticas respectivas y concretas:

“la pérdida de los colores de las pinturas y de los trajes, el empalidecimiento del famoso rojo, el enturbiamiento del azul hacia el azul asiático, la degeneración de ambos hacia el color ceniza, que es color del *raya*, incluso el lento reptar de las canciones, el embotamiento de las danzas hasta el extremo de que parecía que los danzarines llevaran cadenas en los pies, el recorte de la altura de los edificios y, qué duda cabe, la abolición de la escritura”...

El resultado de la aplicación de semejantes leyes sobre los ciudadanos daba lugar a unas gentes que

“no poseían ya idioma propio, ni costumbres ni colores, ni bodas, ni escritura o calendario. Su memoria había sido poco a poco limada, todo había sido borrado, como una planicie que, azotada por el viento, se ha transformado finalmente en un páramo desértico donde no queda nada. Solo dunas de

arena que se extienden monótonamente hasta la lejanía, siempre la lejanía, en ondulaciones sin fin” (165).

Los habitantes de estas regiones, “vestidos con ropajes grises”, “hablaban una lengua desarticulada, como si hubieran padecido ataques de apoplejía”. Según dictaba el *Cra-cra*, como ya comenté más arriba, “la ropa de los territorializados debía semejarse en cuanto al modelo de una piel desollada de animal”, y además, utilizaban “una lengua empobrecida al extremo, constituida por sólo doscientas o trescientas palabras”. De esta manera, “la lengua se asemejaba a la piedra pómez o a la movediza gravilla, que mudaba continuamente de forma” (165). El objetivo, que buscaba la administración osmanlí en estos territorios:

“se había calculado que tras veinte o veinticinco años de tal tratamiento, estas provincias quedaban completamente extenuadas y ellas mismas demandaban el sueño” (168)...

pedían “un sueño”, que era la forma eufemística de definir que habían sido eliminadas.

Lo inquietante de esta reflexión sobre el poder desmesurado y la denigración del hombre, es el efecto en el comportamiento individualizado de los protagonistas, los estragos que causa esta borrachera de autoridad, delirio en otros casos, que se ceba en los personajes. Egoístas, hedonistas, excitados, alienados, insensibles e inhumanos: adjetivos, todos ellos, que definen cualquier tipo de poder político ejercido tiranamente, y a cualquier dictador conocido. Al final, a todos ellos, les aguardará su nicho de vergüenza, porque ocuparan ese lugar en la historia: les estará esperando su Némesis.

11.3.5-(Des) lenguaje totalitario y Gran Estratagema

En *El gran invierno*, Kadaré lleva a cabo un retrato del panorama literario de la Albania que le ha tocado vivir bajo el imperio de estos *lenguajes de madera, uniformes verbales y realismo socialista*, el panorama viciado de la creación literaria bajo el mandato de la autocrítica y la Unión de Escritores. En las páginas de la obra aparece C.V., crítico literario, “con úlcera crónica de estómago” y “autor de dos volúmenes de poesía recibidos con total indiferencia” (1991a: 418). El autor,

“después de fracasar en la creación literaria genuina, C.V. se había lanzado a la esfera de la crítica. Pero aquí tampoco le

iba muy bien. Se decía que sus artículos eran meras adaptaciones de aburridos estudios soviéticos sobre el realismo socialista” (419).

De la manera más hipócrita posible, C.V., iba aprovechar la ruptura de Albania con la URSS para denunciar obras que imitaran a los soviéticos y su escuela, hasta el momento la línea en la que había militado el propio C.V. Al llevar a cabo esta tarea, desde la frustración, “sentía las culebras de la envidia que recorrían despiadadas todo su ser”. Con las denuncias por *desviacionismo* que pensaba formular, el fracasado literato ya soñaba con su futura recompensa:

“Durante las pausas que se concedía en su trabajo, descendían volando a su imaginación esbozos de sueños: creciente mención de su nombre en la prensa, en los debates literarios, viajes con delegaciones al extranjero y quizá..., porque no, quizá... en el próximo congreso, candidato al Comité Central” (420).

Kadaré airea así las miserias que mueven a los escritores en el seno del régimen de Hoxha, donde llegar a ser algo ‘como autor’ significa limitarse a disfrutar de las prebendas de la policía y del bienestar material, pero nunca del reconocimiento literario. Un mundo de epígonos, hipócritas, envidiosos, movidos por el odio, los celos, la venganza... cualidades, toda ellas, que imposibilitan la creación de una obra literaria de mérito. Un ejemplo de la forma en la que se *forjan* estos escritores, aparece en *El ocaso de los dioses de la estepa*, al referirse el narrador a quienes compartían curso con el protagonista en el Instituto Gorki:

“eran escritores de renombre en sus países o ciudades de procedencia. Algunos eran presidentes de las Uniones de escritores de las repúblicas o regiones autónomas que a causa de la pesada carga, propia de sus funciones o de sutiles intrigas, se habían visto obligados a abandonar los estudios y sólo ahora, derrotados al fin sus adversarios, tras haberlos acusado de estalinismo, de nacionalismo burgués, rusofobia, folklorismo, chovinismo de pequeño Estado, etcétera, después de haberles quebrado sus carreras literarias, prohibida la edición de sus obras, obligado a entregarse al alcohol, a suicidarse o simplemente haberlos deportado, después de haber superado todo esto, habían pensado en acudir al Instituto Gorki para perfeccionar sus conocimientos literarios” (1991b: 52).

Y como elemento aglutinador, no les ocupaba nada más que

“las placas de bronce de la inmortalidad, que todos ellos, tenían la plena certeza, soñaban con ver un día sobre sus puertas, aquellas puertas de pacotilla”,

porque en la ambición y la banalidad, el ego crecía al amparo del Partido, y un autor podía ser, para unos, un genio, y para sus enemigos, un simple elemento al servicio del Estado, como se afirmaba de un autor que, para alguno

“era el más eminente escritor de todas las tierras bañadas por el Volga, mientras el otro insistía en que se trataba de un simple confidente”.

Bajo toda la carga del régimen, de las directrices de la Unión de Escritores, de las envidias y de la batalla de egos y deseos de inmortalidad, el Kadaré-alumno del Instituto Gorki no puede desviarse de la percepción de la realidad opresiva y angustiosa, de “ese aullido interior que flotaba en torno, royéndolo todo como una barrena” (81), y con el que había que enfrentarse día a día. Una manera de poder sobreponerse a ese “aullido interior” que devoraba a estos autores, era con un acto de contrición que, sarcásticamente, se denomina como la “apertura de corazones” (105). En la cuarta planta del Gorki, aquella en la que moran “las mujeres, los liberales, los desencantados del socialismo” (103), se produce un fenómeno consistente en

“el vómito de los argumentos (...) Se cuentan unos a otros los temas de las obras que no se escribieron jamás. Algunos vomitan en el curso del relato” (105),

y se mezclan los integrantes de otros círculos, como los “delatores” del sexto piso. Estos autores “jamás escribirán nada de lo que cuentan hoy (...) Escriben otras cosas, con frecuencia completamente opuestas”.

Reconocer, traumáticamente, su escritura contranatura, a la manera de un alcohólico o un drogadicto en una sesión de rehabilitación, parece ser la única forma de soportar el dictado del *realismo socialista*, cuyo ejemplo de novela canónica aparece reflejado en uno de los párrafos de la obra:

“Era una larga novela sobre un idilio entre pastores, con pastizales y montañas (...) Se refería únicamente a arroyos cantarines, a la fidelidad y a las flores y a las canciones que

se entonaban por las tardes en honor del Partido Comunista de la URSS” (132).

La conclusión de Kadaré es aterradora. Se pregunta, tras la lectura de unas páginas de la obra prototípica, “como podía producirse un divorcio semejante entre uno mismo y el arte que crea”. Porque la literatura del *realismo socialista*, si de algo carecía, era precisamente de “realismo”:

“Un sexto del mundo se hallaba nuevamente bajo la injuria, como bajo la lluvia. En los últimos tiempos se habían producido tantos acontecimientos importantes y convulsiones trágicas: comités centrales enteros destituidos, terribles luchas por el poder entre diversos grupos, cadáveres de dirigentes quemados en secreto durante la noche, personajes prestigiosos suicidados debido al cambio de línea política, complots, maniobras entre bastidores; y nada de todo aquello, prácticamente nada, aparecía en las páginas de las novelas ni en las escenas de las obras teatrales. Allí se escuchaba únicamente susurrar a los abedules, ¡oh, mi blanco abedul!, siempre era domingo” (133).

El lenguaje es un tipo de “deslenguaje”, al servicio de la “Gran Estratagema”. Con las palabras y los *uniformes verbales* se consigue desviar la atención, silenciar aquello que resulta incómodo. En el caso de la campaña desencadenada contra Pasternak, de repente, el impulso para destruir al Premio Nobel se detuvo bruscamente y los insultos y ataques fueron sustituidos por noticias que buscaban desviar la atención, poniéndose en marcha, de nuevo, un mecanismo de “Gran Estratagema”:

“Una mañana los locutores comenzaron a hablar de los éxitos de los koljosianos de los Urales, de una hidrocentral en Siberia, de festivales artísticos de las repúblicas, de abundantes capturas de pescado, de la juventud radiante de las estepas bañadas por el Volga, pero ni una sola palabra acerca de Pasternak.

En la prensa y en la televisión, en la calle, en el trolebús, por los pasillos del Instituto, exactamente lo mismo. Doce horas antes su nombre brotaba de las bocas con violencia, con furia, y ahora era preciso encontrar algún rincón secreto para pronunciarlo” (149-150).

Con la implantación de estos mecanismos de lenguaje se está deshumanizando a la población, convirtiéndola en una masa informe plegada a la voluntad del tirano. El

pertinaz intento de deshumanización es común a todos los sistemas absolutos, tal y como argumenta Kadaré en su ensayo sobre Esquilo:

“La extirpación de raíz de la humanidad para ser reemplazada por una nueva es desde tiempos de Esquilo una ensoñación real de tiranos. Con el paso del tiempo, con el advenimiento de siglos más atroces, éste ha sido el sueño primordial de los más tenebrosos dictadores que haya conocido el mundo. Cuántas veces en sus noches de delirio, frenéticos con los pueblos que dominaban, no habrán soñado e incluso programado pueblos más dóciles y sumisos de mentes reseca y cerebros lavados, en una palabra, otra humanidad, con una fisonomía que sólo su perversidad psíquica podía concebir” (2006: 130).

Porque, como se sostiene en *La hija de Agamenón*, tal es el objetivo del Líder,

“tal vez ése sea su deseo oculto, el del Otro, la degradación del ser humano hasta el nivel de los rumiantes. La sumisión, el embrutecimiento. Y todo eso en nombre de los principios del marxismo” (2007c: 57).

Se ha conseguido, con el deterioro del lenguaje, una “aridez espiritual” que se define en *El concierto*, en relación a la China de Mao, como una

“sensación de vacío, tal terror, que resultan difíciles de describir. Era imposible sostener una conversación verdaderamente humana. Sentías nostalgia de palabras sencillas, genuinas, como: *Está lloviendo*, o *qué tal has dormido*. Eso ni siquiera existía Si decías: *Hace viento*, el tipo que te acompañaba te respondía al momento: *El viento del Este predomina sobre el viento del Oeste*. Si tú exclamabas: *¡Qué niebla!*, él te replicaba: *El presidente Mao ha dicho que la niebla beneficia a los imperialistas y a los revisionistas (...)*

–Consignas estériles por todos los lados (...) *Aunque lejos el uno del otro, nuestros pueblos son hermanos*. Esto era en lugar de los buenos días. Una cantinela monocorde cargada de citas hasta el infinito (...) Sentía nostalgia de un suspiro humano” (1992: 165).

Y la persona que ha estado en China destacaba la sensación de tener una enorme necesidad, una “terrible sed de conversación humana” entre “las malditas fórmulas estereotipadas” de “aquella cartonería infernal” de “pancartas grabadas con ideogramas”, para pasar a compararse con un Diógenes vagando linterna en mano, a la búsqueda de un

hombre entre los chinos. La deshumanización del lenguaje ha traído la deshumanización de la población china. Tal es lo que el escritor Skänder Bermema, enviado a China con una delegación de escritores, afirma; lo que han conseguido los maoístas es:

“la muerte de las relaciones humanas (...) Habían logrado aniquilarlas, a ellas, que eran la raíz de todas las cosas. Las habían desecado, asfixiado poco a poco, hasta convertirlas en cactus erizados de espinas (...) Para eliminar la literatura y las artes era preciso comenzar por la atrofia del lenguaje de los hombres. Hacía tres mil años que la humanidad lo elaboraba sin cesar. Sin él, la vida no sería más que un balbuceo de retrasados, pero he aquí que Mao Zedong había venido para estrangular esa maravilla” (305).

Bermema, en otra de las narraciones intercaladas en *El concierto*, define el sesgo que ha adquirido la vida en la china de Mao:

“Aquella vida yerma, despojada de todo lo que pudiera satisfacer al espíritu, sin un restaurante, un viejo rito, un devaneo delicado con una mujer seductora (...) una vida en la que todo era insípido, como el arroz sin guarnición ni condimentos que servían en la cantina, en la que el miedo mismo era repulsivo, la angustia seca y calculada” (327).

Producto del pavor, se termina de generar el nuevo tipo de *deslengua*, que consigue calar más allá del control propuesto e impuesto por el régimen totalitario. Se trata de una mutación del lenguaje en “deslenguaje” provocado por el pánico a las escuchas, a los micrófonos, a que los ciudadanos –que saben que están siendo registradas sus conversaciones– sean comprendidos. Así, en *El concierto*, un joven y pujante funcionario ha presentado un estudio del lenguaje popular titulado “acerca de ciertas modificaciones en el habla de las gentes, ocasionadas por los *quietingqi*⁷²²” (346). En el informe, se concluye que la gente ha deformado la lengua con objeto de que no pudiera entenderlos la policía:

“para hacerle frente, la gente estaba creando poco a poco una nueva lengua. Una *deslengua* (...) Más que una alteración de la lengua *baja* (...) se asistía a una propensión de esta última a aproximarse a la lengua *alta* (...)” (347).

⁷²² Los micrófonos.

De esta manera, la influencia del Estado sobre el lenguaje de los chinos acababa de derrumbar por completo todo el sistema lingüístico ya que, tras tantos esfuerzos por imponer los *uniformes verbales*, habían sido las escuchas del propio Estado las que dirigían a la gente hacia ese lenguaje revirado, cargado de giros y frases hechas, pleno de consignas manidas. El proceso del “deslenguaje” chino, una especie de *Cra-cra* desencadenado por las escuchas microfónicas, había sido el siguiente:

“Comparada con la lengua *baja*, hasta el momento transparente y precisa, ¿no había estado la *alta* cubierta por una suerte de máscara, cargada de fórmulas y consignas? En consecuencia, la única lengua verdadera había sido la de abajo, conservada como se conservan los alimentos para protegerlos de la descomposición, en subterráneos, a la sombra y al fresco. En cuanto a la lengua *alta*, hacía tiempo que estaba deformada (a duras penas logró evitar la palabra podrida). Lo que estaba sucediendo ahora era ni más ni menos que la lengua alta penetraba lentamente abajo, para fundirse con su hermana. En una palabra, se estaba produciendo lo que se denominaba una unificación lingüística. Y todo provocado por los *qietingqi*” (347).

Por el *efecto mecánico* de los micrófonos, se ha producido este delirante fenómeno de *unificación* de la lengua que ha terminado por empobrecerla hasta el barrizal. El escritor Skënder Bermema no puede evitar una reflexión desesperada al comprobar la corrupción de un lenguaje milenario:

“Ésa es la lengua de los chinos, pensó sin poder desviar los ojos. Con ellos podían componerse antaño obras maravillosas, pero ahora sólo servían para formular injurias sin fin, invocaciones al odio y vaciedad” (373).

Las palabras se han cargado, incluso, de olores. Así, la palabra empleada *ad nauseam* durante las asambleas para que cada acusado realice su autocrítica, impone su dictado de terror a un ministro caído en desgracia, obligado a redactar su confesión:

“¡*Profundiza!* Esta palabra con la que había atormentado a tanta gente en innumerables reuniones, lograba ahora aterrarlo a él mismo. Había observado que tras cada: ¡*Profundiza más!*, el autor de la autocrítica se encogía, como si realmente se estuviera hundiendo en el suelo. Era probable que le tocara ahora a él escuchar las mismas palabras, que parecían despedir tufo de cieno” (409).

Esta degradación de la lengua china, producto de las escuchas estatales, tiene su equivalente en la degradación de la lengua albanesa, también desde la instalación de similares espías microfónicas, tal y como aparece reflejada en *Spiritus*, y lo advierten quienes se dedican a vigilar a la población. En este caso, el proceso de deterioro del albanés,

“la degradación de la lengua, se producía durante los últimos tiempos a gran velocidad (...) la agonía de la lengua se había precisado (...) Los primeros en darse cuenta habían sido los espías de carne y hueso. Se quejaban cada vez con mayor frecuencia (...) Las palabras, inteligibles (...) algo se había quebrado en su entrelazamiento. Componían expresiones hasta entonces desconocidas, imágenes, formas absurdas de hablar, tanto que con facilidad podrían ser tomadas por una algarabía de locos (2004d: 190).

En esta ocasión, Kadaré va más allá y asemeja los artefactos mecánicos a una plaga de insectos que se hubiera precipitado sobre la cosecha lingüística para agostarla. Unas páginas antes, ha calificado a los micrófonos como “audíptero” (183), un peculiar insecto que “trasladaba la voz de cualquiera a lo más alto, a la cúspide del Estado” (184). Esta plaga lo soportaba todo: la plancha abrasadora, la lavadora... los “insectos del Estado” habían acabado por abalanzarse sobre la lengua albanesa y destruirla:

“después de la *grillada*, como algunos habían bautizado el trastorno provocado por los *grillos*, la ciudad, como era de esperar, parecía haber sido víctima de la afasia. Las conversaciones humanas se habían marchitado, la lengua entorpecido y engordado, como si quienes la hablaran estuvieran tocados de apoplejía.

En no pocas ocasiones tenía la impresión de que la ciudad continuaría farfullando de tal suerte hasta que su mudez se tornara incurable” (191).

Como parte del deterioro, al igual que ha ocurrido en China, se ha producido una suerte de *normalización* entre dos formas de habla. Si entonces, era un tipo de chino *alto* y otro *bajo*, que se había *igualado*, ahora será la tensión entre el albanés de

“arriba, el que impera en la vida cotidiana, y el de abajo, el subterráneo. Según los enemigos del Estado, a diferencia de la lengua superior, que languidecía y se ajaba por efecto del comunismo, era la inferior la que, desde la profundidad de

sus catacumbas, continuaba siendo una y la única lengua humana” (191-192).

Sin embargo, exactamente igual que había ocurrido en la China del inserto narrativo de *El concierto*, la lengua oficial, gracias a las escuchas y al pavor de la gente a ser escuchada, había filtrado y vencido la resistencia de esa “única lengua humana”, había *normalizado* el lenguaje, ahora una suerte de “afasia”, “apoplejía”, farfullada cercana a la “mudez”. Una y otra vez, Kadaré juega con sus textos como en dos espejos y también lo han sido, en su proceso destructivo a manos de los estados totalitarios, las lenguas china y albanesa.

El terror del Estado, el pavor que encuentra en el lenguaje, al que combate con saña, tal vez se deba a esa afirmación demoledora que se descubre entre las páginas de *Spiritus*: “la lengua de un pueblo guarda las claves que permitan desentrañar los misterios de aquel” (2004d: 15). O, tal vez, aquella otra conclusión que alcanza Arian, el jefe de la *Sigurimi*, desde que se ve inmerso en el asunto de las escuchas:

“sólo ahora que me ocupo de esta clase de asuntos he llegado a comprender hasta qué punto están relacionados la lengua y el Estado...” (180).

El jefe del aparato represivo ha podido comprender semejante relación porque se ha dado cuenta de una terrible realidad: “La lengua engendra muerte”. Y hay que poner empeño en destruirla, como la gran amenaza que representa:

“Si la lengua albanesa no existe más que para segregar semejante veneno, que desaparezca de una vez por todas”,

se asegura sin reparos desde las páginas de *Spiritus* (182). En este proceso, para José Luis de Juan –en su reseña de la novela en “*Revista de Libros*”–: “la vida política está ligada como nunca al desarrollo de un lenguaje” (2002: 46). Un buen ejemplo de ello son los agujeros que los *uniformes verbales* han llevado a cabo en el sistema expresivo del ministro que aparece en *Vida, representación y muerte de Lul Mazreku*, obligado a redactar su autocrítica, casi incapaz de encontrar palabras, adjetivos... sorprendido ante la aparición de uno de ellos entre el magma de consignas y frases vacías que pueblan la parafernalia que lo llenan:

“En la cabeza del ministro el desbarajuste no acababa de aquietarse: las frases, consignas y citas a las que estaba acostumbrado durante años de asambleas y reuniones plenarias, entre banderas y compases de fanfarria exaltadora, retrocedían para dejar su lugar a una palabra descartada hacía tiempo: entristecer. En ningún texto de Marx, ni siquiera de Engels, recordaba habérsela topado jamás. Como una viuda enlutada, hacía su aparición justo en mitad de la fiesta, extraña y cargada de amargura” (2005b: 59).

Y así, finalmente, el verbo, como un cadáver resucitado, un muerto que regresara entre los vivos, un invitado incómodo que portara la desgracia, se abre paso, desbroza el monolítico sistema lingüístico del ministro, maleado con las agónicas consignas de la *funervida* política.

11.4-La “vía sexual de escape”

En *El Sucesor* podemos leer.

“Ellos poseían otras fuentes de embriaguez en la vida con sus congresos, sus banderas, sus himnos, sus cementerios de mártires de la patria, mientras que ella sólo podía contar con eso... con su cuerpo... con su cuerpo sin límites...” (2007c: 187),

es la confesión de Suzana, la hija del Sucesor, desesperada por ver prohibidas sus relaciones por el bien de la carrera política del padre. En ese ambiente opresivo, tan solo le resta una salida, la que he denominado como la “vía sexual de escape”, una salida que le proporciona su cuerpo, que carece de los límites que el régimen ya impone a la mente, a la opinión y al pensamiento, aunque el sistema represivo también intenta controlarlo:

“ya desde los primeros grupos comunistas, cuando los militantes, hombres y mujeres, se acostaban o no se acostaban juntos, no de acuerdo con el código matrimonial, sino con el arreglo al de la doctrina” (201).

El sexo, fuera de las directrices que marca el Partido, puede ser algo indigno de un buen comunista porque

“hacías el amor con tu mujer de una manera no demasiado decorosa, estilo decadente, así lo llamaban. Pero eso era casi lo mismo que conspirar contra el Estado” (217).

Los dos protagonistas de *Días de juerga*, están tan hartos de la realidad de la Albania de Hoxha y sus preceptos socialistas, que en su hastío han llegado a una renuncia sexual. El placer y la huída de la realidad ya solo lo encuentran en la bebida, en la bebida y en la quimera que se inventan de lanzarse a la aventura de encontrar la supuesta obra extraviada en el tiempo de un famoso poeta nacional. Reconocen que, en los asuntos de mujeres, han tirado la toalla. La búsqueda de la obra extraviada se presenta, de momento, como alternativa a la “vía sexual de escape” hasta entonces planteada, convirtiéndose unos hipotéticos “días de sexo” en unos “días de coñac”, con la bebida como única salida.

Sin embargo, a medida que avanza la narración, el protagonista retoma la pulsión sexual como escape a la hartura —dado que las quimeras y el coñac no bastan—, confesándole a su amigo que se ve atraído por la mujer de su tío. Es la necesidad de una escapatoria la que se impone a la voluntad de los hastiados, entre las borracheras y el consumo de tabaco compulsivo: la vía de escape que significa el sexo, sí que se muestra suficiente, o la menos más eficaz que los *otros* sucedáneos, para elaborar así una realidad alternativa.⁷²³

En *El Nicho de la vergüenza*, el guardián del lugar en donde se exponen las cabezas cortadas de los caídos en desgracia, le confiesa al médico que se encarga de cuidar de la conservación de los cráneos que, aún recientemente casado, es incapaz de acostarse con su mujer. La presión a la que el régimen está sometiendo a Abdulla es insoportable, tanto, que su vía de escape, mantener relaciones sexuales con su esposa, se ha bloqueado. Y se ha bloqueado por una injerencia directa del Estado. La cuarta noche tras su boda fue “especialmente torturadora” (2001e: 82):

“El Imperio entero festejaba la Noche del Vigor. Esa noche, según la tradición secular, el badijá-emperador debía yacer con una virgen (...) tronaban los cañones anunciando el comienzo de la Noche del Vigor. Abdulla yacía junto a su esposa en la alcoba cuidadosamente caldeada. Ambos se hallaban empapados en sudor frío. El estruendo de los cañones era cada vez más sobrecogedor. Sus bocas, el humo, la polvora, el fuego que vomitaban, no eran sino símbolos de la potencia viril del badijá, transfigurada en metal y fragor. Bajo aquel estrépito que hacía temblar al mundo, el funcionario Abdulla se arrastraba como un caracol”.

⁷²³ A este respecto, debo remitirme a las novelas de Milan Kundera como ejemplo constante en donde los personajes, una y otra vez, recurren al sexo como forma de escapar de la realidad opresora del régimen. Véase “Bibliografía general y de referencia”.

Las connotaciones del poderío sexual del Imperio anulan por completo a Abdulla, funcionario que padece de una terrible impotencia. Su vía de escape se está viendo truncada ante el empuje del Estado, que todo lo inunda. Incapaz de competir con Él, ni tan siquiera puede imaginar ponerse a la altura del badijá ni de los visires. Abdulla, enloquecido, acabará explotando, perdido sin su “vía sexual de escape”, entrará en la demencia psicótica y, tras un estallido de locura durante el que infama severamente al régimen, será ejecutado de forma miserable.

Abdulla ha descubierto que el Estado es todo poderoso, que “ve más lejos” (88) y ante esa perspectiva ya nada puede hacerse. El aplastamiento está garantizado. Ni siquiera las luchas internas alimentadas por los traidores eran capaces de acabar con la maquinaria opresora:

“Ni las rivalidades entre el poder civil y el religioso, ni las reyertas entre castas y grupos (...) ni los chismes y rencillas, ni las secretas conspiraciones que se descubrían una y otra vez, alcanzaban a amenazar la grandeza del Estado, pues, por encima de todo ello, sobre los dos poderes y sobre todas las castas, vigilaba, temible el lugarteniente de Ala en la tierra, el badijá-emperador (...) El mecanismo del Estado se presentaba en esos casos en la mente de Abdulla como unas enormes ruedas dentadas que, mientras giraban con ahogado rechinar en las profundas tinieblas, goteaban el agua negra de cimientos ocho veces centenarios. Distinguir algo en aquella negrura se antojaba imposible” (89-90).

Bashkim Shehu ve, en *La Historia de la Liga albanesa de Escritores frente al espejo de una mujer*, y en esa narración en primera persona que afirma que lo que no fueron capaces de realizar los escritores lo hizo una mujer, ella, la prostituta, una “catarsis poética” de Kadaré en relación con su pasado, en particular desde el punto de vista ético (Shehu citado en Levy, 2007: 91, n. 25)⁷²⁴. En efecto, *La Historia de la Liga albanesa de Escritores frente al espejo de una mujer* se apoya en sucesos que ocurrieron en la década de los sesenta en Albania, tal y como le confiesa Kadaré a Deborah Treisman, en una entrevista publicada en *The New Yorker*, en el año 2005:

⁷²⁴ Declaraciones obtenidas por Levy en la conferencia “Albania y Kadaré”, dictada como parte del ciclo *Los martes de los Balcanes*, de Altaveu, programado por Amics de la Unesco de Barcelona, en el Institut Europeu de la Mediterrànea, 8 de noviembre de 2005.

“la historia se basa en eventos que eran bien conocidos entre los escritores y en otros círculos más amplios de Tirana” (Treisman citada en Levy, 2007: 372, n. 25).

Incluso la prostituta que articula la narración, Margarita, era verídica en cierto aspecto. Así lo explica el autor en la misma entrevista:

“Sí, existió, pero no de la forma en que se la describe en esta historia. Me explico. En los países comunistas, las mujeres con actitudes liberales hacia la vida –y, sobre todo, hacia el amor– se trataban a menudo como mujerzuelas desvergonzadas. Pero en ellas se incluían algunas de las personas más interesantes de todas. El toque de “disidencia” en sus opiniones, si se me permite el término aquí, las hizo completamente atractivas –lo que las que hizo mucho más sexys en todos los sentidos–”.

Aunque el régimen, en su seno, sea inmoral y corrupto, de puertas hacia afuera se llevará a cabo una limpieza de los elementos sociales considerados como ‘viciosos’. Son expulsados de Tirana los jugadores, los homosexuales y, obviamente, las prostitutas, es decir, Margarita. Ante la perspectiva de una deportación y una reeducación en una cooperativa agrícola bajo condiciones miserables, la mujer había optado por el suicidio. Los escritores, delatados, infundadamente acusados, plegados a las doctrinas del *realismo socialista*, humillados, ofendidos, prostituyendo su arte y su razón de ser, su razón de vivir, no habían encontrado valor ni orgullo para suicidarse. Ninguno. Ella, Margarita, les daba así una lección a todos. Y Kadaré, recuperando esta historia, se somete a la “catarsis poética” a la que se refería Shehu anteriormente.

Gracias al sistema opresivo totalitario, un arte en principio elevado y puro como la literatura se ha prostituido, y el ideal de belleza, especialmente para los escritores, lo representa mejor una mujer de la calle, que, también gracias al gobierno que los oprime a todos, se ha convertido en la vía de huída de la realidad; la prostituta ha sufrido un proceso de *pedestalización* artística, y la literatura un proceso de prostitución ideológica que, después, además, se verá culminado con una completa pérdida de los valores y una absoluta corrupción moral. De esta manera, la Liga albanesa de Escritores ha quedado *enfrentada al espejo de una mujer*, y ha salido perdiendo.

Otro ejemplo de la vía de resistencia o de escape sexual al régimen lo encontramos en *El vuelo de la cigüeña*. La “micronovela”, publicada en 1986, tal y como parece definirla Ismaíl Kadaré, se integrada en el volumen editado en España con el título *Frente al espejo de una mujer*, en el que aparece junto a dos narraciones de similares

características en lo relativo a brevedad, *El jinete con halcón* y la anteriormente referida, *La Historia de la Liga albanesa de escritores frente al espejo de una mujer* —obra con la que claramente conforma una pareja temática que he calificado como *Díptico de Afrodita y Calíope*—. *El vuelo de la cigüeña* es un ejemplo del sexo entendido como una vía de escape, del sexo como resistencia ciudadana, pero también con un componente de firmeza intelectual.

En la narración de Kadaré se nos muestra un escritor auténtico, el poeta albanés Lasgush Poradeci, sistemáticamente represaliado, ninguneado por el régimen de Hoxha, marginado bajo la hégira comunista. El silencio que el régimen abatió sobre su figura fue tal, que muchos de sus colegas lo llegaron a creer incluso muerto, mientras él llevaba una vida anónima de “exilio interior” en su retiro de Pogradec, donde fallecería en la miseria.

Kadaré busca darle un giro romántico al personaje, incluso tiznado de ciertos toques de venganza, y añade algo, un detalle definitivo en la vida de Poradeci que le hará ser la admiración del resto de la comunidad de escritores y pensadores, de intelectuales albaneses: a sus ochenta años vivirá un romance, una pasión amorosa con Ana G.

Pronto, el significado de este amor adquiere un relieve especial, se convierte en todo un símbolo para la comunidad de escritores, toda una forma de resistencia. El régimen de Hoxha, que ha impedido la poesía de Poradeci, no ha conseguido evitar que conozca el amor en el ocaso de su vida, que se enamore, que deguste, acaso, la experiencia más poética de todas. Con el romance del poeta, la dictadura de Hoxha ha fracasado y Poradeci es libre, ha encontrado su “vía sexual de escape” haciendo uso de lo único que el Partido no podía robarle ni prohibirle: el amor. Y con él, o a través de él, experimenta un nuevo acceso a la poesía. La noticia, “Lasgush Poradeci ha tenido este verano una historia de amor” (2002: 114), cae como una bomba entre los escritores.

Triunfo, con un gran componente de venganza, es el que narra Kadaré en esta *nouvelle*. Victoria total del anciano poeta —“A los ochenta años...” (115)—, segregado por no aceptar las directrices del *realismo socialista* y las bondades del héroe positivo que preconizaba la Liga Albanesa de Escritores, voz del Partido Comunista. El amor en la senectud es un acto de resistencia, pero también lo es la escapada del corazón en libertad, la forma en la cual el individuo asalta y quiebra la barreras de un régimen que trata de aniquilarlo como persona, obstinado en convertirlo en autómatas.

Si en el texto de *Pequeña Pornografía Húngara*,⁷²⁵ del escritor húngaro Péter Esterházy, los personajes emprenden una salida de la realidad opresiva mediante las relaciones sexuales como una forma de alterar la miseria del día a día, y demuestran así que el Partido o el Estado no son dueños de su sexo,⁷²⁶ en *El vuelo de la cigüeña*, el poeta,

⁷²⁵ Puede consultarse mi comunicación *Eros encadenado: Sexo y totalitarismo en Pequeña Pornografía Húngara de Esterházy*, realizada con motivo del Congreso Internacional “El erotismo en la literatura y las artes”, Universidad Complutense de Madrid, 2011, y también en mi bitácora de crítica literaria *La ficción gramatical* (www.laficciongramatical.blogspot.com) como una parte de la reseña que allí posteó sobre la novela de Esterházy, *Pequeña Pornografía húngara*. En esta comunicación ya defendí que existía lo que llamé “una vía sexual de escape” al totalitarismo, tal y como se podía leer en la novela del autor húngaro, concepto que amplió ahora en la novelística de Ismaíl Kadaré.

⁷²⁶ En la *lanzadera comparativa externa* se pudo colocar el libro de Esterházy en paralelo a *La Historia de la Liga albanesa de escritores frente al espejo de una mujer* y *El vuelo de la cigüeña*, como forma de cotejar los comportamientos sexuales en dos regímenes comunistas distintos, y la manera en que han sido utilizados como vías de escapatoria por sus ciudadanos, o instrumentos de represión por sus gobiernos.

Una parte del libro de Esterházy, la segunda, está dedicada a narrar, de forma jocosa o extremadamente crítica, ridiculizándolo, los desmanes de Rákosi, el miembro prominente del Partido Comunista Húngaro, estalinista profundo y *animal sexual* cuyas correrías, amparadas en el poder, se hicieron célebres en todo el país –incluso aparece una disparatada aventura en la que el politicastro fue engañado por un travestido–. Pero además, y eso es lo interesante, Esterházy pone al descubierto toda una corriente subterránea de erotismo y encuentros amorosos individuales llevados a cabo por los ciudadanos anónimos y que se mueve paralela a las rígidas normas impuestas por el estado totalitario. Y la novela va más allá aún: porque se convierte, así, en una denuncia del sistema político, al aparecer grotescamente dibujado y caricaturizado en los usos y costumbres de la vida sexual habitual de los húngaros, pero también de los miembros del Gobierno y del Partido.

Valiente, muy valiente o muy imprudente, se mostró Péter Esterházy publicando en Hungría esta *Pequeña pornografía*, en el año 1984, cuando la dictadura en ese país todavía era cerrada y anclada firmemente en la censura. Sin embargo, János Kádár, el sucesor de Imre Nagy, y que desde 1956 iba a dar nombre a esta época, conocida como kadarismo, parece que mostraba una cierta relajación cuando apareció la publicación, o que toleró semejante ataque cimentado en la sátira política. Así que todo en esta *Pequeña pornografía húngara* puede ser leído con dobleces, segundos y hasta terceros sentidos, porque se trata de un libro en clave. Desde el título, en húngaro, *Kis Magyar Pornográfia*, iniciales de K.M.P. y que coinciden con las del *Kommunisták Magyarországi Pártja*, es decir, el Partido Comunista Húngaro que detentaba el poder. Y el subtítulo, esa *Introducción a las Bellas Letras*, como parodia de los lenguajes burocráticos de la dictadura, esa *lengua de madera* que califica Norman Manea o el lenguaje *yerkish* para Ivan Klíma. Aquí, Esterházy elabora una denuncia coral, con un lenguaje que se burla continuamente del sistema y que, repleto de giros, guiños, argot y fórmulas a menudo intraducibles al español, hicieron de su traducción una tarea ingente y complicada, a veces imposible por la complejidad estilística que alberga el libro. ¿Y con qué objeto utilizar la palabra “pornografía”? La definición que nos acerca Carlos Fisas –Barcelona, 1919-2010– en su libro *Erotismo en la Historia* –véase “Bibliografía general y de referencia”– nos aclara que la pornografía versa de un tratado sobre la prostitución, y nos remite a la palabra “pornógrafo”, es decir, una persona que escribe acerca de la prostitución. En palabras de Jesús Pardo, en su introducción al libro de Esterházy, se trata de una *escritura sobre putas*, tal y como significa la palabra en griego (Esterházy, 1992: 8). La novela es, pues, un tratado sobre personas que se prostituyen o se han prostituido, pero no sólo las personas, también las situaciones, la sociedad y, obvio resulta, la política. Jesús Pardo concluye que la “pornografía” de Esterházy es la gran estafa histórica impuesta a los húngaros por su partido comunista (9).

El juego propuesto por el autor lo llevará a burlarse de ciertos nombres del aparataje estatalista. Así, la *Editorial Sembrador*, pasa a ser denominada como la *Editorial Seminal*, por ejemplo, y en algunos casos los burócratas, que se amparan en su poder para propiciarse aventuras sexuales, son definidos como “falócratas”; el miembro se pone erecto como el Potemkin; la política húngara contiene un claro elemento masturbatorio para Esterházy, porque puede ser “de mano dura”, “de mano blanda”, “de mano rápida” o “de mano lenta”. Y, así, sumidos en esta mezcla de sexo y socialismo, el autor le pregunta con mucha sorna a una mujer, “obrera joven y bonita, cuyo nombre era vibrante y respetado en un auténtico barrio obrero”, si con el sexo hacía “algún esfuerzo por sentir el éxtasis socialista”, porque algunas no podían, como una señora, que siempre había sido fiel al movimiento obrero, y a quién esta fidelidad había hecho frígida y se

fue a ver al alto dirigente Rákosi para solucionarlo con una exigencia: “¡Mi clítoris!” (43-45). El Estado le debía un orgasmo que, a buen seguro, el dirigente se apresuró, solícito, a satisfacer.

La primera parte del libro, de esclarecedor título, “En el asiento trasero de un Pobeda”, es una denuncia del panorama político retorcido y maligno, enfermizo, a través de los escarceos amorosos de los húngaros, en algunas ocasiones ciertamente sórdidos y truculentos, ya que, como su título indica, no parece existir mucho *glamour* sexual en los encuentros que como marco pudieran tener ese espíritu emanado del asiento trasero de un Pobeda, en muchos casos único lugar de privacidad e individualidad del que gozaban los húngaros. El *aquí te pillo aquí te mato*, la rapidez y fugacidad de las relaciones, generalmente extraconyugales, es decir, adúlteras, es la tónica de los escarceos, como si el matrimonio o la fidelidad a una pareja legal fuera una de las reglas del régimen que se podían quebrantar sin peligro, y que ofrecieran mayor placer, sobre todo si se oponen al Estado burocrático o al rendimiento laboral: “Hace un año mi marido se lió con una chica de su oficina. La tumbó sobre la mesa de escribir, y, zas, se la calzó. Claro que antes dejó bien libre la mesa de grapadoras y papelotes” (20). Es el sexo como boicot al sistema, el sexo insertado en el día a día de las estrecheces del proletario: “una amiga mía con la que yo solía pasar horas en la cocina, pelando patatas, y dejábamos la peladura muy finita, casi como un suspiro, y luego dábamos de comer a sus hijos, y luego nos poníamos morados de tocarnos la entrepierna el uno al otro”. En muchas ocasiones, el sexo que aparece en el libro está intoxicado de cierta ansia por la productividad, es un ‘sexo estajanovista’: aparece una mujer que, en un hotel donde un grupo de mineros estaban de vacaciones por cuenta del sindicato, sometía a los hombres a verdaderos trabajos forzados. Se recomienda entrenar los músculos de la vagina y todo el cuerpo, en una burla al sistema de producción y a sus planes quinquenales, pero que también representa, precisamente, el dominio de algo individual sobre el omnipresente poder del Partido: “Hay que entrenar mejor los músculos (...) Sí, eso, entrenar (...) y la cuestión es esa: entrenarlo para que se contraiga a voluntad” (22). En la novela de Orwell, *1984*, el sexo está prohibido, existe una policía sexual; este control que proponen los personajes de Esterházy sobre un aspecto tan íntimo y personal es la máxima expresión de la individualidad y del escapismo al control del sistema: “Y en un país como este, donde, de sobra lo sabes, no puede uno permitírselo todo (...) quiero decir que me las arreglo viviendo, estudiando, trabajando a la manera socialista (...) De modo que, nada (...) pues voy y me busco un hombre (...) Y vamos, me desfogo, pero lo que se dice desfogarme” (28-29). Una auténtica “vía de escape sexual” al socialismo, porque en lugar de “hazme el amor”, los personajes de Esterházy reclaman la relación sexual con las palabras “¡Hazme!, ¡hazme libre!” (31), y añade en el párrafo siguiente: “¿quién no ha jugado por lo menos una vez en la vida con la idea de dejarse llevar, liberarse de toda esa disciplina que tan importante nos parece?, decir: ¡a la mierda!, tirarlo todo, guantes, diarios de brigada, periódicos con sus frasecitas rebuscadas de los cojones (con perdón), liarse la manta a la cabeza”. No en vano, sentando bien las bases de que el sexo es una liberación, la novela empieza con una mujer en una playa paradisíaca, lo que sorprende, ya que el lector, tras el título alusivo al vehículo Pobeda y la cita que recurre a Milan Kundera y a su reflexión sobre las diferencias sexuales entre las checas y las eslovacas, no esperaría en su horizonte de expectativas encontrarse con la imagen de un paraíso sexual: “Ojos de ébano, rosada amapola de negro cabello, dulces pezones color pardo oscuro; ella, riendo, está en pie junto a la altísima ventana, y tras sus espaldas se agitan suaves a la brisa hojas de palmera” (15). Pronto, entendemos que es el efecto ilusorio que está produciendo la práctica de una felación por parte de una prostituta a uno de sus clientes, que se va a ver brutalmente interrumpida, que vuelve a la realidad de forma hartó gráfica: “¡Maldita zorra chupona! ¡Casi me ha cortado la puntita de un mordisco!”

Paralelamente, esta corriente de liberación sexual subterránea que nos muestra Esterházy aparece reflejada en otras obras que denuncian los totalitarismos de izquierdas, y que han empleado erotismo y sexo como una forma de escapatoria antisistema, al reafirmar al individuo ante la totalidad: Manea, en *El regreso del húlígan*, nos relata sus escarceos sexuales de la época en que era un gris ingeniero sumido en la “felicidad obligatoria” de Ceaușescu; Ivan Klíma, en *Amor y basura*, vive un adulterio de más de doscientas páginas como alternativa a la prohibición de publicar que lo mantiene censurado; Kundera (y no en vano la novela de Esterházy comienza con una cita de Kundera), en *La insoportable levedad del ser* o en *El libro de la risa y del olvido*, y Vizinczey en su *En brazos de la mujer madura*, reflejan las experiencias sexuales de la juventud checa y húngara en momentos de peculiar similitud: las invasiones soviéticas que ambos países sufrieron, y durante las cuales, junto al movimiento represaliado, la corriente sexual de escape cobraba una vital importancia como oposición del individuo a las tanquetas que circulaban por las calles. Eso es lo que Esterházy denomina, al fin y al cabo, como “la democracia en el asiento trasero de un Pobeda”.

no sólo emprende la liberación por el sexo y el amor, sino que, gracias a ello, escribe su mejor poema, su mejor poesía, que será una composición que, además, el régimen de Hoxha se verá impotente a la hora de censurar.

La noticia de romance del viejo poeta ha corrido por todos los mentideros de la capital y el gesto de Poradeci ha dado esperanzas a sus colegas amargados que, aún incrédulos, no cejaban de repetirse como un mantra que “Lasgush Poradeci había tenido aquel verano una historia de amor...” (117).

Y todo ello con la paradoja de que, en la ciudad de Pogradec, donde han tenido lugar los acontecimientos, muy cerca de la residencia del poeta, se encontraba descansando durante su asueto veraniego el propio Líder, Enver Hoxha en persona, a poca distancia del autor al que había aniquilado literariamente y que ahora perpetraba semejante ejercicio amoroso de libertad individual, a tan sólo a unas manzanas de casas.

La obra, que forma un todo temático, especialmente con la otra “micronovela” del volumen, *La Historia de la Liga albanesa de Escritores frente al espejo de una mujer*, se amalgama con ella en derredor a la idea de las posiciones y actitudes que toman los diferentes escritores que se encuentran bajo este tipo de regímenes totalitarios, bien sufriendo represalias, bien escribiendo al dictado, bien haciendo juegos de malabarismos políticos de supervivencia.

Porque escribir en el país de Hoxha no era una cuestión de literatura, sino un asunto, muchas veces, de supervivencia y, en demasiadas ocasiones, cuestión de vida y de muerte. Y que un poeta de ochenta años mantuviera una relación amorosa subvertía al régimen y a los ideales comunistas, tanto como una novela en donde, expresamente, no se hiciera ninguna alusión al Partido, o en la que el héroe positivo del *realismo socialista* brillara por su ausencia. Por ese motivo, la revelación le resulta, al protagonista de *El vuelo de la cigüeña*, poco menos que

“como envuelta en una resonancia olvidada de campanas (...) el único acontecimiento celestial que se ha producido en los últimos años”.

Así que, como si aquello se tratara de un advenimiento, de algo que vendría a salvar el espíritu ahogado del resto de los escritores, el autor y protagonista del relato, al saber la buena nueva del romance del anciano Poradeci, reacciona:

“levanté la cabeza con la esperanza de que entre las nubes inmóviles de la tarde, aquellas, aquellas nubes que hasta

hacía poco rato me habían parecido el símbolo del marasmo oficial, podría en verdad descubrir su aparición”.

La realidad del régimen había decidido aniquilar a Poradeci. “Desde hacía años estaba y no estaba. Le habían apartado, estaba ausente de todas las ceremonias” (118). En su aislamiento, el reconocimiento del que disfruta por parte de los demás escritores aumentaba su leyenda en proporción al silencio y ninguneo que Hoxha imponía sobre su obra. Kadaré expone con determinación semejante situación en el texto:

“Se había pisoteado algo que no se debía abandonar. Se había pisoteado un sueño. Desde nuestras salas de reuniones, brutalmente iluminadas, parecía como si él, el gran ausente, se hubiese apropiado del fulgor circunspecto de las viejas lámparas, para engalanar con él su propio sarcófago.

Su féretro de bronce y oro se alejaba pausadamente de nuestros fastidiosos salones cargados de plenos, de lenguaje descarnado y de maldad. Pero consigo mismo sepultaba algo de todos nosotros”.

Ante la permisividad de la comunidad de los autores, el régimen destrozó a Podareci, y junto a él hizo lo propio con otros muchos. El colectivo, que sabía muy bien que cualquiera de ellos podría ser el siguiente, asistía al ensañamiento estatal con la impotencia de un grupo aterrado y prostituido al poder que les arrebatava toda esperanza:⁷²⁷

“Cuántas veces, como quién contempla el templo que están a punto de cubrir las aguas, nos habíamos preguntado llenos de desesperación: ¿resultaba acaso inevitable esta marcha del poeta? ¿No existía la posibilidad de que lo retuviéramos todavía un poco más? No por él, sino por nuestra propia salvación”.

El poeta, amordazado, privado de su capacidad de trascender con la creación de su poesía, sin embargo ha perpetrado algo contra el régimen realmente destructor, algo que le ha dado la capacidad de imponerse sobre los corsés, lo ha barnizado con una nueva independencia, y lo ha rehabilitado a los ojos de todos los compañeros, que se han sentido salvados junto a su resurrección. La relación amorosa, escandalosa, del anciano, ha sido mucho más reveladora y revolucionaria que cualquier poema que pudiera haber sido

⁷²⁷ Y como ya he comentado, este es el tema que se tratará en otra de las novelas cortas que componen el volumen *Frente al espejo de una mujer*.

prohibido por el rodillo del régimen; se trata de “un acto cargado de vida”, como el escribir una poesía amorosa, por ejemplo:

“Él, que para perversa satisfacción de algunos y para pesadumbre nuestra era considerado muerto, había protagonizado de pronto algo extraordinario, un acto cargado de vida, situados frente al cual todos nosotros parecíamos cadáveres. Había hecho algo verdaderamente propio del poeta, ajeno al tiempo, olvidado ya, caballeresco, condenable para los comités del Partido de las regiones, para los plenos, los congresos, para la doctrina” (119).

Podareci, con su aventura sexual, había escrito su mejor obra, su mejor poemario, la más importante obra de escape y libertad frente al régimen:

“Una relación amorosa a la edad de ochenta años, en la pequeña ciudad provinciana donde el edificio del comité del partido se antojaba más grande que en ninguna otra parte (...) ¿Era una venganza por el olvido? O antes que nada se trataba quizás de un desquite de la ciénaga cotidiana, el hastío de las asambleas, las normas del realismo socialista, los plenos interminables saturados de llamamientos para la educación de los escritores, el conocimiento de la vida real, las tareas asumidas ante el Partido, la sencillez, el espíritu militante”.

El poeta de ochenta años ha puesto, con su actitud, con su huida por la vía sexual, patas arriba los preceptos del régimen. El barroquismo, la creación, el sentimiento, los sentimientos, la complejidad, todo aquello que trasciende en una composición poética y que había coartado el Estado de Hoxha en connivencia con los títeres de la Unión de la Liga de Escritores, había sido enfrentado y demolido por Lasgush, no al colocarlo ante una colección de poemas, sino ante una relación amorosa. Ponía en cuestión el espíritu domado de unos, el indomeñable de otros y

“como en un torbellino caótico acudieron a mi mente las reuniones de escritores, las ofensas, los chismorreos, las autocríticas denigrantes, los traslados para realizar trabajo productivo en los canales a efectos de reeducación. Y las palabras *seamos sencillos, seamos sencillos*” (120).

Los autores se movían como muertos vivientes, *funervivos* que actuaban como autómatas, como maniquís teledirigidos que asistían a las humillantes asambleas en la

cuales poco o nada podían hacer, salvo condenar y asistir a condenas programadas de antemano:

“El regusto amargo de las asambleas en las que se condenaba a los “autores liberales” persistía durante largo tiempo en el Club de Escritores. Pero las que engendraban todavía más desesperanza eran otra especie de reuniones en las que todo era ficticio, desde los supuestos errores de los autores hasta la fingida hosquedad del rostro del miembro del Buró Político que se encontraba presente”.

Y el anciano poeta, sin necesidad de escribir ni un solo verso, había dinamitado todo eso por los aires, insuflando un destello de esperanza en sus colegas. Y lo había llevado a cabo gracias a una historia de amor con una tal Ana G. Con ella,

“se le había ocurrido hacernos la más grande ofrenda que podía ofrecernos un muerto: una historia de amor” (123).

Sin embargo, pronto algo empieza chirriar en toda esta historia, extraña. Y se resquebraja por el lado más delicado, el de la mujer. Tras las iniciales, enigmáticas, parece encontrarse un rastro de impostura e, incluso, la posibilidad de que Ana G. no exista, que no sea cierta. De ser así, estamos de nuevo ante esa “Gran Estratagema” puesta en marcha, una vez más, por el propio régimen, que ha desencadenado toda la historia para beneficiarse de un ambiente revuelto y desenmascarar a nuevos autores rebeldes con acusaciones, y desestabilizarlos. Una cruel mentira para terminar de abatirlos, desarmarlos, utilizando de la forma más terrible la figura del prócer que aún les quedaba inmaculada. El protagonista, decepcionado al intuir la terrible realidad, se interpela así ante un miembro afín al régimen:

“¿De modo que esa historia también os la habéis inventado vosotros? Como todo lo demás, como la gente díscola en las asambleas de escritores, como los sabotajes en la producción de petróleo...” (130).

Ante semejante realidad, algo en el interior del protagonista todavía se resiste a creer la infamia, que para verificar la decepción, decide visitar al propio Lasgush Podareci en su retiro. Ciertos elementos juegan en su contra: es cierto que parece imposible mantener una relación amorosa así, con esa tal Ana G., en la ciudad veraniega en donde pasa sus vacaciones Enver Hoxha, escapando al control policial, teniendo en cuenta que,

por ejemplo, “del edificio de Correos jamás le llegaba a nadie una carta de amor, pues todos sabían que las cartas se abrían” (134)... La esperanza puesta en que el romance de Lasgush fuera verdadero se iba desvaneciendo cada vez más. ¿Y no serían esas iniciales, Ana G., una invención macabra de la inteligencia del régimen?

La entrevista que el protagonista –en cierto modo un Kadaré que peregrina a visitar a su ídolo literario– mantiene con Lasgush resulta un retorcido ejercicio de metaliteratura. En la casa de la ciudad de veraneo, el autor que nadie puede leer, porque sus libros están prohibidos, mantiene una visión de la realidad, de la relación de los poetas con el régimen, desnudada del pavor que acompaña a sus atemorizados compañeros, lo que le hace ser mucho más lúcido y concluyente:

“Son los poetas quienes hacen la nación, eso es cosa sabida. Ellos, los gobernantes (...) mientras están haciendo cualquier cosa, aunque aparenten habernos olvidado, tienen sus pensamientos puestos en nosotros (...) Empezando por él, por el jefe de todos ellos” (144).

Entonces, Lasgush formula la pregunta que le hace realmente poderoso. Pregunta por Hoxha de la siguiente manera: “¿Qué es de él, continúa vivo o ha muerto ya?” (144). Solo alguien completamente liberado puede ubicarse, en aquella Albania, en un nivel semejante al respecto del Líder. La sorpresa del protagonista es mayúscula:

“Yo quedé fascinado ante tales palabras. Hacer aquella pregunta sobre el dirigente del país, acerca de aquel cuyos retratos atiborraban los muros, las tiendas, las librerías, acompañados de las palabras “viva, viva, viva”, era algo situado más allá de lo sorprendente. Y la pregunta la hacía justamente el poeta olvidado, el mismo acerca del que los funcionarios de todas las categorías, incluyendo sin duda hasta al propio dirigente, con perversidad, envidia o ignorancia, sentían placer en decir: ¿Qué será de él, aún vive o ya habrá muerto?” (144-145).

Kadaré ha elaborado un retruécano, pero también una fábula sobre la fantasía de la libertad, tanto literaria y de creación, como de pensamiento. Hoxha había mantenido bajo su control a Lasgush mientras estaba vivo, pero tras su muerte el poeta iba a escapársele... y mucho más aún tras el asunto amoroso. Porque el protagonista, abrumado con el comportamiento del poeta, abandona la idea de investigar la verdad sobre el asunto de Ana G., no tiene ninguna necesidad de ello; sin embargo, aún faltaba un último dato

que vendrá a quebrar el precario estado de las cosas: la posterior aparición de un manuscrito, a título póstumo, y al parecer escrito de mano del propio Podareci, titulado “Las visitas a mi *kulla* de la señorita Ana G.”, en donde el poeta se explayaba dando todo lujo de detalles acerca de su relación amorosa, su triunfo definitivo sobre el régimen porque... ¿quién no puede asegurar que Ana G. no fuera una invención de Podareci y el manuscrito la mejor y más contundente de sus obras, con la que se ganaba el derecho a la posteridad y se imponía al Estado que trató de aplastarlo? O tal vez, solo tal vez, ¿su particular venganza ante un Líder homosexual que sufría la aventura machista del intelectual represaliado, *ante sus narices*, como si Hoxha ya no existiera, en su propia localidad de veraneo?

11.4.1-Sexo y sexualidad en el régimen

El asunto sexual durante el régimen estaba contemplado como algo oscuro, como algo ciertamente sucio, que debía mantenerse oculto. Los personajes de Kadaré suelen mostrarse con algún problema relacionado con el sexo, derivados generalmente de ese componente misterioso, siniestro e incluso prohibido, aspectos con los que el régimen ha revestido a lo sexual como algo perteneciente a una zona privada que expresa la vida, en un régimen que aboga por lo público y en donde lo no-oculto y lo mortal se oponen frontalmente a la sexualidad por todo lo que representa.

Siguiendo esta línea, Mark Gurabardhi, protagonista de *Frías flores de marzo*, ante la imposibilidad traumática y psicológica de pintar el sexo de su amante, lo compara con el Archivo oculto y secreto del Estado porque

“resultaba evidente que era su condición de oculto lo que le adjudicaba todo su peso” (2001f: 143).

En *La pirámide*, las mujeres son exclusivamente mencionadas para aludir y remarcar su carácter misterioso, que les viene conferido por la naturaleza de su sexo. Así, al faraón Keops:

“el sexo de su esposa le parecía en los últimos tiempos temeroso, cargado de misterio, tal vez con un nicho mortuario al fondo” (1994c: 98).

Existe algo pavoroso en el sexo femenino, dado que el régimen se afana con empeño en obstruir la vida sexual, en imposibilitarla. Los personajes de Kadaré que sienten fascinación por el sexo femenino en un determinado instante, son muy numerosos, porque entienden que por aquella puerta se accede a la liberación de la esclavitud del régimen.

Ya desde el inicio de la novela, Mark Gurabardhi entra en conflicto con el asunto sexual, concretamente con la imagen remozada del sexo en una Albania modernizada sin el tirano ya fallecido, un país aperturista que adopta formas de modernidad europeas. Entre esas formas, la moda femenina, la depilación, como una manera de libertad, y la adopción de nuevas costumbres sexuales liberadas, costumbres impensables durante el *hoxhismo* porque “el relajamiento moral es el preludio del relajamiento político”, consignas que mantenía el régimen, tal y como se afirma en *Spiritus*:

“Se perseguían historias amorosas con el mismo celo que los comportamientos criminales (...) toda muestra de apetito sexual era tomada como una burla, por no decir un ataque directo (...) La abstinencia imperaba por doquier. Una nueva especie de arrogancia, exhibida al parecer por primera vez en la historia del mundo, hacía furor entre los cuadros: la impotencia sexual” (2004d: 92).

Frías flores de marzo es un texto difícil, que al lector le cuesta ir engarzando, ir entrando en él, y que algunos críticos lo han relacionado, tal vez por su complejidad, con ciertas fases de *Spiritus*, aunque esta novela se aleje en muchos aspectos de aquella, y aporta otros recursos no exentos de riesgo; en algunos casos, quizás, sea un riesgo que no resulta del todo ante el lector. De ahí, que sea una de las obras que, en un principio, menos transmita de su autor, y que resulte difícil desentrañarla, con una lectura como atascada en la que Kadaré parece que no termina de fluir con el habitual estilo de otras novelas.

Sin embargo, dentro de un texto que en muchas ocasiones parece descentrado y con problemas de manantío, se plantean algunas cuestiones que, aunque apuntadas en las anteriores obras de su autor, no se habían abordado de una forma tan directa como para conformar el meollo de una novela: el comunismo ha caído y una nueva Albania se presenta al mundo. Esta quiebra del régimen de Hoxha permite la ocasión de modernizarse, pero con la libertad reaparecen anteriores tradiciones, acogotadas por el comunismo, que son todo lo contrario al sinónimo de la modernidad. Y el sexo será una cuestión fundamental sobre la que se ha cimentado el pilar de lo tradicional en Albania.

Y si algo ha estado sojuzgado por el régimen, ha sido el “derecho albanés secular”, sus códigos, amén de su *código de sangre* conocido como *kanun*. La deuda y la llamada “venganza de sangre” son instituciones retrogradadas, pero que al permanecer prohibidas durante decenas de años, ahora aparecen tras la quiebra comunista como un signo de modernización, de liberación. Lo viejo, así, momentáneamente se hace nuevo, en una paradoja histórica, y el país anteriormente oprimido y ahora libre, entra en conflicto con las viejas tradiciones, sin llegar a entender que señales proporcionan la modernidad y cuales significan el gran atraso: a un rebrote de las *leyes de la venganza* se les une la liberación sexual de la homosexualidad, la permisividad en tabúes y costumbres, poderosamente cimentados en una sociedad ultra machista que había sido aderezada con una dictadura comunista y homófoba.

De esa manera, en *Frías flores de marzo* se refieren diferentes comportamientos que arrastran la idea de modernidad para el albanés desencadenado. Una de ellas, que se repite asiduamente e impregna el texto con reflexiones recurrentes, es el atraco a un banco, un suceso impensable de haber sido cometido durante todo el periodo comunista, pero un hecho común que a diario sucede en el mundo occidental, en el mundo libre. En Albania ya se atracan los bancos... al estilo de las películas; Albania ha entrado con los atracos (y con la inseguridad ciudadana) en la modernidad de Occidente y del capitalismo. De esa misma forma, también ha entrado en la depilación del pubis, en los tríos sexuales o en las relaciones incestuosas de mayor o menor consanguineidad... también, hasta allí, llega el negocio de la prostitución con las mafias de trata de blancas y las redes de menores con destino en Italia, una *liberalización* en toda regla.

La inseguridad ciudadana, o un deseo de mayor seguridad, es otro síntoma bien curioso. La supuesta inviolabilidad de domicilio, desde luego, no estaba muy garantizada durante el reinado de la *Sigurimi*. El temor a que irrumpieran los servicios policiales en la casa, en mitad de la noche, para efectuar una detención, era el miedo típico del albanés. Ahora, con la caída del sistema y la desaparición tutelar del Estado, las viviendas están seguras ante la patada en la puerta de la represión policial y política, pero expuestas a los robos y a los criminales comunes.

El protagonista de la novela, el pintor Mark Gurabardhi, pronto se ve en la obligación de instalar nuevas cerraduras y puertas antiatraco en su estudio. Abraza, así, un pedacito de occidentalización que viene de la mano del pánico, de la angustia para salvaguardar la propiedad privada, con la toma de conciencia de que posee pertenencias

potencialmente arrebatables por delincuentes comunes y no expropiables en nombre del socialismo, del Estado o del bien común.

Una occidentalización que también alcanza a las costumbres sexuales. En ese sentido, será la amante de Mark quién entienda de diferentes formas de modernizar los comportamientos en la cama (con el pubis depilado, con determinadas prácticas europeizantes).⁷²⁸ Son tiempos modernos que entran en tensión con las costumbres desarrolladas por el anterior régimen comunista, que colisionan con la recuperación de las tradiciones milenarias y arraigadas, las ahora han resurgido con fuerza. Esta mujer, su amante, obra una función innovadora sobre el carácter de Mark, hasta el punto de formularse una reflexión de motivos dantescos: la muchacha, ejerciendo de guía en las innovaciones sexuales que trae de la capital y que allí, a su vez, aprende del extranjero capitalista al que se apertura, se asemeja a una especie de *Beatriz del sexo* (45) por la que dejarse arrastrar a un purgatorio, o incluso iniciar una suerte de *vita nuova* en el seno de aquella *nuova Albania* que necesitaba de laxitud y despreocupaciones capitalistas.⁷²⁹

En mitad de este *batido de modernidad*, Kadaré –en un ejemplo de *fractalismo literario* donde la novela reproduce en pequeño los grandes conflictos de la sociedad que reproduce– elige una estructura y un texto que también parecen presentar idénticas tensiones entre clasicismo e innovación. A los capítulos corrientes se les oponen lo que denomina *contracapítulos*, que vienen a ser fabulaciones o reflexiones míticas ancladas en historias clásicas, y que sacan al lector de la narración de la historia principal, que es el devenir de Mark Gurabardhi. Estos *contracapítulos* son interludios oníricos que recurren a la mitología griega y latina, una tradición que resulta un elemento siempre tan significativo en la novelística de Kadaré, presentando así un contrapunto a la perspectiva que de la historia y de Albania, y de los momentos actuales en los que se desarrolla la acción, posee Mark.

De esta forma, el primer *contracapítulo* amalgama varias cuestiones en diferentes planos literarios. Por un lado, hay cierto eco del Kafka de *La transformación* y de *El proceso*, por otro, late una corriente que recuerda a *Las metamorfosis* de Ovidio y, por último, convoca a los mitos y a las leyendas fantásticas del romanticismo alemán, como

⁷²⁸ En la novela, se hace referencia del proceso “montado” por el régimen contra el pintor Gentian. Una de sus modelos confiesa que “Gentian me pidió que me afeitara los pelos a los lados del sexo, porque esa era la moda en Occidente. Indecente, tahir, le había gritado el instructor” (2001f: 63).

⁷²⁹ En determinado instante, cuando Mark se dispone a mantener relaciones sexuales con su novia, repara en un aspecto *moderno* como eran “las axilas recién depiladas” (2001f: 142); al ir a utilizar un preservativo, ella le advierte: “ha empezado a tomar la píldora”.

son la *Ondina* (1811) de Fouqué⁷³⁰, por ejemplo, y la historia mitológica clásica del sacrificio de Ifigenia por parte de su padre. El *contracapítulo* primero narra la boda y la posterior noche de bodas de una mujer que, castigada sin saber muy bien qué delito ha cometido (al estilo de Josef K.), y con la permisividad de la familia, se enlaza con una serpiente:

“Extrañamente, nadie recordaba la culpa en que había incurrido la familia o el clan de la muchacha. La terrible falta que sólo podía ser lavada con su sacrificio.

Cuando su padre la había llamado (...) ella había esperado cabizbaja la condena. Es severa, le había advertido el padre por segunda vez, pero ella le había respondido, también por segunda vez: cualquiera que sea, yo obedeceré, padre” (2001f: 23).

Hay todo un profundo rastro de problemas sexuales en este párrafo inicial del primer *contracapítulo*, que pone a flote la compleja problemática apuntada en numerosas ocasiones en la novelística de Kadaré, y reprimida en la sociedad albanesa, mal oculta bajo los pliegues del régimen: el castigo, la figura del padre, el incesto... y el componente sacrificial de Ifigenia. La hija será desposada con una serpiente plena de connotaciones demoniacas y sexuales. La mujer entronca, así, directamente con Josef K., al estar pagando “una suerte de tributo que había de lavarse para lavar alguna culpa muy grave” (2001f: 25) bajo la administración paterna. Como *chivos expiatorios*, Josef K. y Gregorio Samsa se han dado la mano con la muchacha al comienzo de *Frías flores de marzo*, en donde el matiz sexual pronto hará su aparición.

Lejos de pasar unas noches terribles, de repugnancia en compañía del ofidio, o de recibir una mordedura, la desposada se muestra cada vez más radiante hasta que, una mañana de enero, la serpiente desaparece y ella entre en estado de “viudedad inconsolable”. El misterio se abalanza sobre el relato: ¿Qué ha ocurrido allí? ¿Dónde ha podido marcharse la serpiente? ¿Qué ha sucedido con ella? ¿A qué se debe que la viuda le guarde aquella espantosa fidelidad? Y por encima del resto de los enigmas, el misterio que pergeña Kadaré en este *contracapítulo primero*:

“¿Qué había sucedido la primera noche tras la boda, a mediados de octubre? ¿Y qué había sucedido después, en la noche del 17 de enero? (31).

⁷³⁰ Friedrich de la Motte Fouqué, Brandenburgo, 1777-Berlín, 1843. Escritor romántico alemán.

Finalmente, la mujer hablando entre fiebres, descubre el secreto. La serpiente era un hombre que, expiando una culpa, por las noches y hasta antes del amanecer, disfrutaba de su envoltura humana, para con la salida del sol retornar a su encarnadura de ofidio. La historia adquiere, así, un contrapunto amoroso de relación prohibida, secreta, de penumbra amatoria en los límites de lo prohibido... Ella mantiene una relación amorosa con una serpiente, es una degeneración que violenta todas las leyes y conveniencias sociales, pero por otro lado es el castigo, *cabalmente justo*, que los hombres habían querido imponerle. Esa noche, la del 17 de enero, tras hacer el amor una vez más, la mujer no puede soportar que el amante retorne a su vaina escamosa. Arroja la piel al fuego, con la esperanza de mantener al hombre a su lado, pero este, al no encontrar su envoltorio, se desvanece, desaparece para siempre.

El *contracapítulo* segundo, el centrado en el “funcionario de la Muerte” y en la historia de Tántalo, que ha robado la inmortalidad y que versa también sobre Prometeo y el hurto del fuego –que ya he tratado anteriormente en esta tesis–, muestra todo un desfile *infern*al de integrantes del terror político cuyo cometido es el de vigilar, de una u otra forma, la vida privada, y el sexo forma parte fundamental de la vida privada; por ello resulta significativa la adjetivación de algunos de esos encargados de la vigilancia, como “los mirones hermafroditas” (2001f: 68), lo que viene a cargar de unas determinadas connotaciones el asunto que deben vigilar y su propia condición sexual, seguramente por la que han sido elegidos para acometer la misión concreta.

Pero será en *Vida, representación y muerte* en donde se aborden los temas sexuales más incómodos desde la perspectiva más desinhibida de Kadaré. Para ello, pondrá en pie un personaje, Vjollca, que es prisionera de un abuso sexual que, en manos de la policía del régimen, la llevará a prostituirse con el fin de encontrar presuntos desertores entre los veraneantes, con quienes debe acostarse tras seducirlos para hacerlos confesar y, gracias a ello, acabara enamorándose de Lul Mazreku, enamorándose y liberándose de la trampa sexual a la que su antiguo novio, Sami Braja, la había expuesto.

Sami Braja, en la cárcel por problemas de juego, había ofrecido la muchacha a la policía para ver si veía reducida su condena. La mujer se prestaba a ciertas prácticas de sexo anal que automáticamente la colocaban en el disparadero, en manos del régimen. El momento en que la mujer es reclutada, se realiza con “gélidas palabras” (2005b: 32) En la *tradición antisolar* de Kadaré el discurso del régimen para un asunto que aúna sexo, muerte y humillación, no puede sino esgrimir un lenguaje que parezca directamente salido

de la tumba: “Y con aquellas palabras yertas. Como extraídas de las zonas más invernales de la lengua”.

La práctica sexual de la mujer, su personal “vía sexual de escape” de una realidad agobiante, se había convertido, como casi todas las actividades que eran susceptibles de tornar dramáticamente de tono con el régimen, en su condena.

El carácter decididamente innovador y arriesgado de Kadaré en su obra *Vida, representación y muerte de Lul Mazreku*, hace que aborde en este texto el asunto sexual con una contundencia y dirección hasta la fecha inédita en sus obras. Además de plantear de forma frontal el tabú de la homosexualidad, presenta de manera clara el utilitarismo del sexo durante el régimen, la manera en la cual el poder empleaba el sexo para servirse de él como moneda de cambio o forma de opresión, pero también como amenaza.

Aparte de eso, Kadaré esboza un cuadro burdo, sórdido, cuartelero, en cierto modo simbólico, de lo que era el sexo y los comportamientos sexuales imbricados en el seno del régimen para muchos de los albaneses, retratando el quehacer del amigo de Mazreku, recluta del barracón, que busca masturbarse con la carta que Lul ha recibido de la novia. Evidentemente, se trata de algo que alcanza mucho más allá de una mera acción de desfogamiento de un joven sometido a la disciplina del servicio militar. En este caso, el Ejército representa al Estado totalitario, y la posibilidad de asomarse a la carta de la novia del amigo, con la que obtener el placer, presenta un doble aspecto: el componente de *voyeurismo* implícito en la actividad sexual escapista, y el del espionaje derivado de una contemplación tipo *observador de la vida de los otros* inherente a un régimen plagado de espías e informantes. Al final, lo verdaderamente importante para obtener el placer sexual era el acceso a la información que contenía la carta, no siendo necesario que contuviera unas referencias puramente sexuales.

El muchacho, en su papel de observador, disfruta mucho más peinando información que recabando expresiones sexuales explícitas, es decir, valora más las declaraciones de amor intimistas y las confesiones sinceras y privadas que la espesura de la sal gorda, de lo soez: se comporta como cualquier espía, como cualquier *escucha* de la *Sigurimi*; se reproduce, de nuevo, esa *vida microscópica y fractalizada* en una espiral teatral en donde cada individuo es el receptáculo de un modelo mayor y, a su vez, recipiente de uno menor: “Había unas cuantas guarradas, ¿he?”, le pregunta Mazreku a su amigo, dando por seguro que con ellas habrá disfrutado, pero este le responde con un sorprendente:

“Qué van a ser guarradas, hombre. Ahí cada palabra es un diamante puro. Platino o lo que haya más... uranio” (78).

Son las palabras descubiertas en la carta, como en una veta, rescatadas en mitad del ambiente opresivo del Ejército, las que han proporcionado el placer del joven, erotizado por el hecho de contemplar la vida, la felicidad, la sexualidad del otro, lo privado, lo prohibido, y poder escaparse, así, de su propia monotonía y asfixia.⁷³¹

Junto con la homosexualidad, será el incesto el otro gran tabú del régimen y de la sociedad albanesa, repetidamente aludido, de diferentes maneras, en la narrativa de Kadaré. Esa carga de relación incestuosa hará posible, tan inmediatamente, la atracción de Vjollca Morina por Lul Mazreku en *Vida y representación*. A tal efecto, no quedan lugar a dudas en estas palabras de la muchacha:

“Yo me encontraba en el hotel con la misión de descubrir a los candidatos a la evasión (...) Yo tenía permiso para entablar relación y hacer el amor únicamente con ellos, es decir, con los adversarios del Estado (...)

Tanto él como yo éramos defensores del Estado. Dicho en otros términos, formábamos parte de la misma familia, y hacer el amor con él representaba algo así como un incesto” (120).

O, al menos, puede tratarse de un *incesto político*... Vjollca se define como “hermana y amante a un tiempo, quien buscaba a los dos” (141).

La visita a las ruinas del teatro de Butrinto tendrá un efecto sobre Vjollca que la reafirmará sobre ese deseo de incesto: “Allí, en mitad de las ruinas de Butrinto, yo creí en algo que hasta entonces consideraba imposible: la resurrección” (210). Al creer en que Mazreku puede resucitar después de haber sido abatido tratando de cruzar la frontera, y así regresar a por Vjollca, ella ha convertido a Lul en la figura mítica de Kostandin y se ha investido a sí misma en la Doruntina de la epopeya tradicional. La historia del hermano que vuelve de la tumba para buscar a su hermana no está exenta de la sospecha de una profunda carga de incesto, y que Vjollca, creyendo en la resurrección, haya admitido así la trasgresión y todo el sistema de valores subvertidos que de ello se infiere.

⁷³¹ A tal efecto, puede complementarse este análisis como el punto que desarrollo en el Punto 10, epígrafe 10.6.3: “La vida microscópica”, y el jefe de personal del periódico que aparece en *El gran invierno*, que únicamente alcanza cierta felicidad, placer, con la recopilación y almacenaje de notas y fichas sobre la vida cotidiana y las actividades de los demás.

Pero Vjollca, lo que está sirviendo es de ensayo general a los personajes de *El accidente*. Kadaré plantea una relación amorosa, en su *Mazreku*, que se repetirá con muchas similitudes en esa novela, empezando por la idea de sufrimiento que toda pareja parece implicar en el seno de una sociedad atormentada bajo el sistema de opresores y oprimidos y que, no podría ser de otra manera, deberá reproducir ese esquema:

“Se establecía el desigual reparto del amor: a uno le tocaba en suerte su parte sombría, las toneladas de carbón a partir de las que cristalizaría el diamante, y al otro la parte luminosa, el diamante mismo. Era durante aquel instante fatal cuando se instituía también el reparto de papeles entre dominante y dominado” (124).

El disfraz, la máscara, disimular lo que aparece ahora como maligno, se apoya en una palabra: la representación. La mujer no es ajena a este proceso fantasmagórico de maquillar su aspecto para, en la deformación, querer retomar otro estado de cosas anterior, diferente, con objeto de poder enmascararse y avanzar libre del terrible acto que está cometiendo:

“Eran los útiles de caracterización que ella empelaba. A fin de cuentas, todos en este mundo eran un poco actores. Con aquellos instrumentos ella intensificaba su mirada, afinaba el arco de sus cejas, dulcificaba sus labios. Todo aquello para someter más fácilmente a los hombres... a los espectadores...” (161).

El mundo de Vjollca Morina es el mundo como representación, igual que lo es el de *Mazreku*, porque en la sociedad albanesa todos *son un poco actores*, al igual que las mujeres y el protagonista de *El accidente* se emboscan en trampas y mentiras hasta desconocerse qué identidad esconden tras su máscara. En el enmascaramiento de Morina hay un enlace directo con Rovená, de *El accidente*, pero también lo hay con la Nina de *La gaviota*. Y estos tipos de mujer buscan un “sometimiento” de los hombres; volvemos a ese tipo de relación que, desde ahora, Kadaré exacerbará en sus últimas novelas, empezando desde el *Mazreku*, donde las posiciones de dominio y dominados en la relación amorosa son componentes fundamentales, como si en la Albania de las botas de cuero y la asfixia no pudieran darse otro tipo de relaciones ya entre los hombres y las mujeres. De ahí que en el *Mazreku* se pronuncie una de las líneas fundamentales de

comportamiento que veremos, después, en *El accidente*: “Es un hecho sabido que en el amor todos quieren que el otro sufra” (254).

En *El accidente*, la figura de Besfort Y. es la de un tirano, la de un pequeño Enver Hoxha, la de un asesino sin escrúpulos, la de un dictador totalitario que busca someter a Rovená St. bajo todos los medios posibles a su alcance, incluido la forma suprema de entrega, el asesinato. Antes, tras haber subyugado su voluntad, su libertad, su pensamiento, también consigue, en una reproducción *fractalizada* de lo que sería el régimen, doblegar la pulsión sexual de la mujer, que lo afirma de un modo demoledor: “Tú has destruido mi sexualidad” (2009: 140). Es la maquinaria del régimen funcionando a pleno rendimiento, coartando las libertades, incluso aquellas que alcanzan al sexo. Sin embargo, Rovená, con su relación lésbica, obtiene una “vía de escape” precisamente por uno de los resquicios de lo prohibido, ganando un respiro ante lo absoluto de Besfort Y:

“Yo no soy tu prisionera (...) Según ella, él había sido su secuestrador, cerrando una tras otra todas las ventanas que se abrían ante ella con el fin de no dejarle una sola brizna de libertad. Para tenerla exclusivamente para él, como cualquier tirano (...) la había mutilado, había desbaratado su sexualidad” (141-142).

11.4.2-*El tabú de la homosexualidad*

Morina Vjollca en *Vida, representación y muerte de Lul Mazreku*, está atrapada por el régimen que conoce un secreto sexual suyo, y las autoridades, sabedoras de ello, lo utilizan para esclavizarla. Morina ha cometido una práctica decadente e inmoral, desviada e impropia de ciudadanos del “paraíso socialista”.

Se da la circunstancia de que en el otro extremo de la historia, Lul Mazreku, coquetea “peligrosamente” con la homosexualidad, hasta el punto de que, según declaraciones de algunos testigos, Morina, “aquella muchacha era el único obstáculo que lo impedía pasarse a la homosexualidad” (2005b: 154); como si “pasarse a la homosexualidad” fuera cometer algún tipo de traición ideológica relacionada con el sistema político. De forma que, cuando unos párrafos más adelante, Lul se ve en la obligación de compartir un viaje en moto con un hombre, “hizo esfuerzos por no pegarse demasiado al piloto, no fuera a ser que le tomara por marica” (156). Hay toda una obsesión en el régimen de Hoxha, en su día a día, por reforzar la virilidad.

La homosexualidad es perseguida desde los albores del régimen. Ya en *Noviembre de una capital*, mientras se batalla por liberar Tirana, por librar a Albania entera de la ocupación nazi, las consignas pintadas por los partisanos comunistas en las calles no sólo advierten y avisan de espías o traidores, sino que buscan a los “homosexuales notorios” (2011b: 126). La persecución de la homosexualidad y del lesbianismo será un aspecto en el que el régimen se conduzca con mano de hierro, colocando estas prácticas en el punto de mira no sólo como “desviadas”, sino también como “decadentes” y “occidentalizadoras”. Por ello, en *Frías flores de marzo*, con la llegada de los nuevos vientos liberalizadores tras la caída del antiguo régimen comunista, “se rumoreaba que el Ministerio de Justicia había autorizado la creación de la asociación de los gays y las lesbianas” (2001f: 17), en un signo de auténtica modernidad.

Bajo tanta prohibición y miedo se encontraba la más que presunta homosexualidad de Enver Hoxha, verdadero tema tabú en Albania ante la posibilidad de que con aquella información, en el caso de que se encontraran hechos o de que alguien llegase a poseer pruebas fehacientes de ello, pudiera comerciarse, tal vez depositada en manos del Sucesor, Mehmet Shehu... una verdadera bicoca para las potencias enemigas extranjeras, como los yugoslavos. Quizás, tal vez fue eso lo que desencadenó su muerte, un ataque de pánico de Enver Hoxha ante lo que iba a ser el anuncio oficial del Sucesor, de que poseía datos concluyentes de la homosexualidad del Líder. ¿No sería este un mejor motivo de asesinato de Estado que el mero hecho de que la hija de Shehu se casara con alguien del desagrado de Hoxha, o que tuviera celos de una casa más grande que, como Líder, debería corresponderle a él y no a su segundo político?

Quizás, Kadaré tenga algo en mente de todo esto cuando el médico encargado de realizar la autopsia del Sucesor, de repente, abrumado por el encargo que le ha sido encomendado —y que muy bien sabe lo que significa para él semejante autopsia, lo que le depara el futuro, es decir, que lo mataran sea cual sea el resultado—, pálido y confuso, y también en conocimiento ya de algunos de los resortes de la “Gran Estratagema”, de cómo se moviliza el terror político del Estado, piensa de forma automática en “una vieja canción de homosexuales” (2007c: 156) como una forma de aliviar su cabeza. ¿A qué viene esta mención a la homosexualidad? “Quién sabe por qué, sobrenadaba en su memoria el estribillo”, remacha el narrador. Y un segundo adjetivo ‘extraño’ se desliza en esa novela al describirnos la casa del Sucesor como “una mansión privada en un país en donde impera la propiedad colectiva”, ya que se trata de un edificio con “una primera mitad

erigida en la época de la monarquía y otra mitad, la segunda, ahora”, y he aquí el adjetivo sorprendente: “un edificio hermafrodita” (269).

Por ello, no es de extrañar que en la oleada de pavor que se desencadenó junto a la caída en desgracia del Sucesor, la policía estaba muy interesada en descubrir, como ya he comentado en páginas anteriores, la posibilidad de que Kadaré se hubiera referido a Hoxha tachándolo de homosexual, y no dejaban de interrogar a ese respecto a la familia de Mehmet Shehu, con la que el escritor mantenía una buena relación. Aquí confluyen las tramas de espionaje, del odio vecinal con los yugoslavos y del tabú del secreto del Líder. En efecto, en palabras de Peter Morgan:

“Kadaré está convencido de que importantes miembros del poder yugoslavo están en conocimiento de lo que él llama “el rumor supremo” de la homosexualidad de Enver Hoxha y en posesión de material que podrían haber usado en su contra” (2010: 223).

Peter Morgan va más allá, y ofrece mayores razonamientos. Al parecer, los comunistas albaneses y los yugoslavos se encontraban muy unidos por un entramado de redes clandestinas durante el periodo de entreguerras, lo que cristalizó en una estrecha colaboración partisana durante la Segunda Guerra Mundial. Cualquier mención a las escapadas homosexuales de Enver Hoxha a Francia y Bélgica habría sido aplastada sin piedad en Albania. Sin embargo, la posibilidad de que Hoxha fuera chantajeado por los yugoslavos a causa de esas informaciones fue motivo más que suficiente para que el Partido Comunista de Albania, al tomar el poder, rompiera toda relación con Yugoslavia, deshaciéndose y ejecutando a la facción pro-yugoslava del Partido, acusándolos de traición.

La posibilidad de que algo de esto se oculte tras el final de Mehmet Shehu, que fuera a forzar algún tipo de *coup de force* en contra de Hoxha, con apoyo o información suministrada por los yugoslavos en lo referente a su homosexualidad, y que Kadaré estuviera sobre la pista, es una variable muy a tener en cuenta para intentar desenmarañar el misterio, y poder comprender la acusación que pesó sobre el Sucesor, como agente yugoslavo.

Al parecer, ya por la época en que *El general del ejército muerto* era traducida al búlgaro, cerca de 1967, Enver Hoxha manifestó públicamente su desagrado con Kadaré durante el transcurso de una Conferencia del Partido (citado en Mori, 2006: 327). Lo que

había ofendido al tirano era el contenido de una de las conversaciones del escritor, no algo que hubiera publicado; y dentro de la conversación, un término en concreto: “homosexual”. Con evidente ironía, y también con un profundo hálito de tristeza, Moisés Mori reflexiona así acerca de este suceso incardinado en el sistema comunista:

“A lo que parece, la lucha de clases, el estalinismo, el maoísmo, el hombre nuevo, la dictadura del proletariado, la revolución cultural, el realismo socialista, esto es, las condiciones de vida, la pobreza, la crítica ideológica, la disidencia política, una oposición al régimen más o menos firme, la producción artística o la independencia intelectual, todo eso importa menos que cierto rumor sobre la orina del faraón” (2006: 328-329).

Lo que parece cierto es que el propio Enver Hoxha se había afanado por ocultar algunos pasajes turbios de su pasado, de juventud en París, en la Universidad, cuando durante un tiempo se movía ayudado de un bastón, con la movilidad limitada, aquejado de una enfermedad venérea. El dato, que no iría más allá del mero chascarrillo del estudiante que ha frecuentado demasiado, o demasiado imprudentemente, el prostíbulo del barrio, se convierte en algo misterioso y angustioso cuando el amigo del tirano de esa época de juventud, Hasan Jero⁷³², que conoce esa información y sabe que el bastón es utilizado “no por snobismo de dandi o capricho de juventud” (Jero citado en Mori, 2006: 337), sino para paliar y defenderse de la enfermedad, pagará con la cárcel de por vida estar en posesión de semejantes conocimientos, que son “una cosa que más tarde Enver Hoxha no soportaría que se supiera”. Además, Hasan Jero había costado los gastos sanitarios de Hoxha en Francia.

El rumor estaba ahí, o parecía algo más que un rumor. Evidentemente, Kadaré había hablado de ello, y era conocedor de los esfuerzos de Hoxha para ocultar su pasado juvenil. Sólo así se comprende el mensaje que contiene un texto como *Los adioses del mal* (1987), inédito en español, que no será publicado hasta 1996, y tendrá que serlo en su traducción francesa.⁷³³ En el relato, un alto funcionario de la *Sagrada Puerta* se encamina hacia Albania para intentar que el sometimiento del territorio quede fijado de

⁷³² Encarcelado en 1947, fue condenado a siete años. Después, volvió a ser detenido en 1966 y pasó otros veinte años más en prisión, acusado de ser un espía francés. No se vería liberado hasta la caída del sistema comunista. En 1991 se entrevistó con el escritor albanés, diplomático y ministro de Asuntos Exteriores de Albania, Besnik Mustafaj –Bajram Curri (Albania), 1958–, que publicó su testimonio en el libro “*Pages réservées. Un Albanais à Paris*”, Grasset & Fasquelle, París, 1996, pp. 62-68.

⁷³³ “*Les adieux du mal*”, trad. Jusuf Vrioni, Stock, París, 1996. Aparece junto a una nueva versión de *La estirpe de los Hankoni* y el relato, también inédito en español, *La abolición de la profesión de maldecidor*.

forma indeleble a las costumbres y creencias asiáticas, porque se temen que llegará una pronta independencia política y administrativa de los pueblos conquistados por el Imperio, en un *efecto dominó* de territorios sublevados, de una forma inevitable. Como bien apunta Moisés Mori, si en *El concierto* se hablaba de “chinizar” Albania, ahora se trata de “asiatizarla” (2006: 335). Para ello, hay que elegir al icono patriótico del país, Gjergj Kastrioti, y suplirlo por su negación, “un jefe que sea las antípodas (...) un falso Gjergj, o mejor un Antigjergj” (citado en Mori, 2006: 335).

¿Cómo se construye esa figura inversa al ídolo admirado y adorado por todos los súbditos? ¿Qué cualidades, o mejor dicho, qué *anticualidades* debería reunir? El funcionario encargado del asunto tiene pergeñadas unas líneas maestras para configurar esa personalidad que, si se colocan en su debido paralelismo histórico, resultan demoledoras en una comparación de la figura de ayer –Skanderbeg–, y la de ahora –Enver Hoxha–:

“El futuro jefe debe ser un hombre que tenga algo que ocultar. Algo condenable, insostenible, que deba borrar de su pasado. Que, por ejemplo, haya matado a su madre, o que haya padecido alguna enfermedad vergonzosa, o incluso un vicio como el de sodomita...” (citado en Mori, 2006: 335).

De modo que ahí está: la acusación es directa. Enver Hoxha es un anti-Skanderbeg, y como tal, reúne las condiciones enumeradas en el texto, el terrible secreto que durante toda su vida se obstinó por ocultar bajo su sistema represivo porque, tal y como lo interpreta Moisés Mori:

“esa carga del pasado convertiría al Antikastrioti (...) en un hombre avergonzado de sus anteriores vicios y torpezas y, por tanto, en un dirigente siempre temeroso de que esos vicios se le puedan recordar, de que el secreto salga a la luz; en fin, un jefe tan desconfiado y receloso que para acallar cualquier rumor sobre su persona, acabaría por exterminar la vida a su alrededor. Sí, una sucesión de crímenes. *Primero a los que hablan. Después a los que eventualmente pueden hablar. Después a los que saben... o a los que pueden saber...*” (336).

Sea ficción, o no lo sea, la presunta homosexualidad del Líder, lo cierto es que la condición sexual ha sido perseguida con saña en la Albania de Hoxha. Un ejemplo de las consecuencias que podrían acarrear las relaciones con alguien del mismo sexo lo

encontramos en otra novela de Kadaré, *Réquiem por Linda B.*, en donde el *desliz lésbico* de la protagonista desencadenará la desgracia que todas las adversidades no habían logrado conseguir.⁷³⁴ Las reacciones de los compañeros del colegio de la muchacha al descubrirla, y posteriormente de los comités y del pequeño grupúsculo del Partido en esa apartada localidad agraria de provincias, son paradigmáticas, y reproducen, de forma *fractalizada*, una actitud mayor, la del Estado, que con la persecución y el martirio de lo puramente sexual pretendía llevar su represión un escalón más arriba en el control de la escasa libertad que les restaba a los individuos.

11.5-El Bosón de *Spiritus*

Spiritus, tal vez la cumbre narrativa y compositiva de Ismaél Kadaré, es una novela fechada en 1996, si bien su germen ya se encuentra en el interior de un relato contenido en la monumental *El concierto*, publicada en 1988. Así, ocho años separan el germen de la novela con su desarrollo posterior. Además, algunas escenas, las relacionadas con la reunión de espías, aparecen, también, en *El expediente H.*

Para José Luis de Juan, en “Revista de Libros”:

“Kadaré se sumerge en las miasmas de un régimen que llegó a la más estúpida crueldad para saber con quién estaba tratando. Los vigilantes/torturadores indagaban en los otros algo sobre sí mismos que jamás iban a encontrar: la verdad convertida en una prenda usada e inservible, la realidad encerrada en la voz reptante de un espíritu” (2002: 46).

Spiritus, en efecto, es una inmersión en todo eso, como señala José Luis de Juan, pero es mucho más, también, desde un punto de vista fundamental, el de arquitectura literaria: con esta novela Kadaré pone boca abajo toda su narrativa, encuentra una nueva vía, un camino diferente que, si bien es cierto que ya lo venía anunciando, atisbando y apuntando, desde este instante, la estructura de la novela kadariana atenderá más a motivos y cuestiones de construcción espaciales y temporales, pivotará hacia una determinante *voluntad cuántica* y permitirá obras como *El accidente* o *Réquiem por Linda B.* que sin el gran hallazgo de *Spiritus* no habrían sido posibles en la forma en que las conocemos.

⁷³⁴ Asunto al que me he dedicado pormenorizadamente en la Parte X, punto 10.2.4, de la presente tesis, “Eurídice obstaculizada”.

11.5.1-Orígenes del drama o protohistoria en la ciudad de N.

En *El concierto*, formando parte de una recua de papeles pertenecientes al escritor Skänder Bermena (recordemos que se ha desplazado hasta Pekín como parte de una extraña delegación de escritores) aparece la narración titulada “*Sesión de espiritismo en la ciudad de N. Sinopsis para un relato*” (Kadaré, 1992: 324). El autor, refugiado en su habitación de hotel, repasa el manuscrito que, de esa manera, se inserta en la novela de *El concierto* como una caja china en el interior de otra. Este cuento, con autonomía propia dentro del texto, aborda la historia del jefe de la Seguridad Pública de la ciudad de N., un tal Tchan, al que envían un surtido de micrófonos para que pueda así espiar a la población. Esos micrófonos se introducirán en la ropa de los individuos a vigilar, son extraordinariamente pequeños y cuentan con sus propias cintas magnetofónicas de grabación; después serán retirados con sigilo.

Por su parte, el químico Van Mey, desafecto al régimen, es invitado por otros dos compañeros a una sesión de espiritismo en casa de un médium, con la idea de poder escuchar la voz de un amigo fallecido en circunstancias que inducen a la sospecha. Ni que decir tiene que Van Mey, sus colegas y el médium, de ser descubiertos, estarían perdidos en el seno de una China que castigaba duramente semejantes actividades. Tras una primera sesión, ciertamente prometedora, los tres colegas deciden que, a pesar de los riesgos, volverán a repetirlo, porque las reuniones de espiritismo significaban

“lanzarle el mayor reto que podía hacerse a aquella vida plagada de reuniones, consignas, esterilidad, citas, odio, frases vacías; estaba dispuesto a entregar todo su contenido a cambio de una pizca de terror auténtico y barroco” (328).

Los días posteriores, Van Mey recibe a una delegación albanesa que visita la fábrica en la que trabaja como químico, y en el interior de la conversación profesional se deslizan algunas confesiones imprudentes de los albaneses, relacionadas con el tipo de música que les está permitida escuchar o la forma de arreglarse de las mujeres (343), circunstancias que realzan la miserable forma de vida china que, en palabras de Van Mey, “se ha convertido en un erial”.

En su despacho, el jefe Tchan recibe las cintas con las grabaciones de los micros especiales o *qietingqi*, tal y como se denominan. Tchan ha ido experimentando un proceso de “demonización”, como si fuera mutando en una criatura espectral sin alma a medida que se ha ido sumergiendo en las escuchas. De entre las grabaciones se desprenden

insultos, especialmente duros contra Mao, lo que turba al jefe Tchan, que abandona la oficina desalentado. En eso, su coche alcanza una zona en la que ha ocurrido un accidente: un *bulldozer* ha destrozado a un peatón. El desgraciado que ha muerto –golpe de *serendipia*– es Van Mey.

Transcurridos un par de años, la política chino-albanesa entra en crisis. La alianza de Enver Hoxha con Mao se ha roto y desde la administración política demandan a Tchan que recopile informaciones sobre las provocaciones y críticas proferidas por súbditos albaneses en la ciudad de N., funcionarios o integrantes de las delegaciones provenientes de Albania que en algún momento los habían visitado. Es el momento de recordar a Van Mey, que portaba un micrófono, que recibió a una delegación, murió brutalmente y fue enterrado con el aparato aún colocado; desde ese instante la narración se centra en la inhumación del fallecido, el rescate del micrófono y la escucha de los sonidos registrados en él; pasando por la reunión espiritista, el accidente con el *bulldozer*, hasta las paletadas de arena que se arrojaron sobre el muerto, incluso el silencio de la fosa, del enterramiento, de la muerte. El jefe Tchan, en su proceso de *infernización* ha alcanzado a escuchar el sonido de la misma muerte.

Tchan capturará a los espiritistas, y el relato, de una evidente potencia narrativa y simbólica, se detendrá ahí, para dejar paso a la continuación de *El concierto*; de las 522 páginas de la novela, ha ocupado desde la 324 a la 353, en total veintinueve páginas de lo que será el germen de *Spiritus* porque, aquí, Kadaré ha construido los cimientos de la novela futura.

En principio, el relato se ha inscrito en el suceso general y global de la ruptura chino-albanesa que aborda *El concierto*, tal y como *El gran invierno* abordó la ruptura soviético-albanesa. Sin embargo, y pese a la monumentalidad de aquella narración, la novela no se mostró tan fecunda en cuanto a posteriores consecuencias en la futura narrativa de su autor como lo es *El concierto*. El argumento del relato de los micrófonos pergeñado por Skënder Bermema no sólo se imbrica con la relación general del sometimiento del hombre al Estado policial, sino que conecta, de forma extraordinaria, con todo el imaginario que Ismaíl Kadaré ha desplegado en sus obras hasta el momento.

En la siguiente tabla se establece una comparativa de “*Sesión de espiritismo en la ciudad de N. Sinopsis para un relato*” y su reflejo en *Spiritus*:

Tabla IV:

	CIUDAD N.	SPIRITUS
LUGAR	China Central, Ciudad de N.	Albania, Ciudad de B.
POLICÍA	Dirección de Seguridad Pública	Sigurimi
JEFE DE POLICÍA	Tchan	Arian Vogli
MICRÓFONOS	Qietingqi	Grillos y Príncipe
ESPIADO	Químico Van Mey	Shpend Guraziu
MUERTE	Arrollado Bulldozer	Arrollado Bulldozer
AÑOS DESENTERRAMIENTO	2 años	3 años
GRUPO EXTRANJERO	Albaneses	Franceses
CÍRCULO ESPIRITISTA	Van Mey, sus dos amigos y el espiritista	Shpend Guraziu, sus dos amigos, los inquilinos del piso (hombre y mujer), una mujer y un hombre desconocidos y el espiritista.

Es notable que el autor haya mantenido en ambos textos la coincidencia de la reunión del jefe de policía con sus confidentes, siempre amoscados, enfadados, porque consideran que se les hace de menos con la instalación de los micrófonos. Ellos son, verdaderamente, unos espías muy competentes, los hay desde quién ha estado días enteros compartiendo fosa con un enterrado vivo para extraerle alguna confesión en su agonía, o pasando por el que se quedó sordo a causa de escuchar a los pilotos muy cerca de las toberas del motor de un avión, o aquel que se había privado de la vista para agudizar el oído... (2004d: 138-140). Todos ellos, aparecen caracterizados de una manera semejante, con idénticas anécdotas, en el prototexto de *Spiritus* insertado en *El concierto* y, por si no bastara, la escena se ha repetido, de nuevo, en las páginas de *El expediente H.*; allí, se pueden registrar leves variantes, dado que algún espía hace gala de sus capacidades de inmovilidad durante días o de arrojarle chinches por encima para mantener la vigilia durante las escuchas nocturnas, pero lo importante viene a ser lo siempre lo mismo: el aparato policial no desea que la red de confidentes se sienta desplazada ni ofendida ante la llegada de la tecnología.

11.5.2-*Spiritus*, implosión, leche proteica narrativa

Spiritus. *Novela con caos, revelación y vestigios*, es el punto central y de inflexión de la novelística de Ismaíl Kadaré, así como una de sus novelas más complejas en cuanto a estructura y ambiciones literarias, pieza clave de todo un universo narrativo que confluye y coincide, se comprime en estas páginas, se aprieta y condensa para estallar convertido en una novela que será pilar fundamental sobre el que rotará la obra anterior y posterior de su autor. Lo escrito por Kadaré desemboca en este trabajo y, desde aquí, partirá en dirección hacia lo que le resta por novelar, ya de una forma diferente.

A Kadaré, en este libro, le revienta un absceso narrativo que le venía supurando novela a novela desde tiempo atrás. De esta manera, la novela *Spiritus*, como ya he referido, germina en el interior de la obra *El concierto*, como principio o borrador de una novela del escritor Skënder Bermema –personaje inventado por Kadaré y que muchos estudiosos aseguran que se trata de una suerte de *alter ego*–. Allí, en *El concierto*, el proyecto de narración es el producto de un ambiente agobiante vivido en China, de las horas de aislamiento e incomunicación en una habitación de hotel, del régimen opresivo de Mao y de la hostilidad y aspereza de la propia representación de la embajada política que integra Skënder Bermema. Mitad suceso real, mitad chismorreos, mitad historia de fantasmas, el autor se hace eco de un grupo espiritista que operaba en China, de cómo estaban siendo espiados por la policía mediante escuchas secretas y de los escalofriantes sucesos que ocurren con la repentina y accidental muerte de uno de ellos. Será el protorrelato o la protohistoria titulada *Sesión de espiritismo en la ciudad de N.*, la que dará lugar a la extensa *Spiritus*.

Muchas de las historias que conforman *Spiritus* ya estaban apuntadas o atisbadas en otras novelas de Kadaré. Encontramos retazos en la ya comentada *El concierto*, pero también en *El expediente H.*, y personajes afines en *El gran invierno*, así como reflexiones kadarianas sobre la interpretación de las leyendas medievales, las baladas, los aedos, y la construcción de las historias y de la propia Historia –con mayúsculas– que han sido vertidas en su ensayo sobre Esquilo, o también en *El año negro*,⁷³⁵ en *El puente de los*

⁷³⁵ El “año negro” es el año de 1913. El año del cometa Halley, ese que traía, para sus contemporáneos, miedo y destrucción, malos presagios celestes, y que para Albania trajo su independencia y, como país ubicado en una zona balcánica y estratégica, la pugna de varias potencias por el territorio. *El año negro* relata esta lucha de todos contra todos, de las cuadrillas guerrilleras nacionalistas conformadas por patriotas y de los numerosos ejércitos internacionales que deambulaban asolando el país. En aquella proto-Albania del siglo XX, reinaba el caos político: los ejércitos austríaco, francés, montenegrino, el serbio, el tierno ejército albanés mandado por oficiales holandeses, así como diferentes bandas de guerrilleros, algunas

tres arcos... Cumpliendo *Spiritus* con esa función receptiva, se torna recipiente o receptáculo, *agujero negro literario* que comprimirá toda la poética y el imaginario de su autor para, desde aquí, expandirse en una pléyade de obras nuevas.

facciones de grupúsculos musulmanes, se mezclaban en *razzias*, asaltos y breves combates, refriegas mortales no exentas de crueldad y odio. *El año negro* narra, no sin cierto humor macabro, la constitución, peripecias, enfrentamientos militares y destrucción final, de una partida o cuadrilla de guerrilleros nacionales más conocida como los *mokranos* –por el nombre de su líder Dorskë el Mokrano-. La partida, que originalmente se forma como por broma, malentendido o accidente en una tasca, o mejor dicho, a la salida de ella, acabará, por un proceso que ya viene siendo vieja obsesión de Kadaré –la de la génesis de los mitos populares y las canciones–, integrada en el imaginario del pueblo al cristalizar en una balada que recogerá parte de los combates y refriegas de los *mokranos*, así como el final de sus miembros. Kadaré va confrontando estos hechos que podríamos calificar como de *literarios*, con las ideas sentenciosas al respecto que habían concluido los libros de Historia, es decir, con las ideas de la realidad que se hicieron los historiadores. Se da, entonces, una contraposición entre la construcción de la Historia Literaria y la Historia propiamente dicha. Se confronta la verdad de las baladas, la forma en que los sucesos y sus protagonistas pasan de ser humanos a calcarse de forma indeleble en el imaginario popular que canta sus andanzas, con las *otras fuentes*, quizás más fiables, de la Historia y sus historiadores. Los protagonistas de los sucesos nunca se enterarían de las interpretaciones históricas de los sucesos que protagonizaron dado que, no en vano “en el momento en que se escribían los memoriales y se investigaba en los archivos, hacía años que ellos se pudrían bajo tierra” (2001b: 43), nos advierte Kadaré. ¿Opera la Historia de espaldas a la realidad? ¿Son los historiadores, con su búsqueda de la exactitud, los creadores de las crónicas más inexactas de todas? ¿Radica la verdad en las baladas, y de ellas sólo hay que saber cribar los componentes mitológicos, de la tradición y del arraigo popular, para poder extraer una verdad histórica más cercana, clara, certera? Diríase que *El año negro*, aunque narra todos esos acontecimientos geopolíticos, estratégicos y militares, fundamentalmente se centra en cómo esos hombres, los *mokranos*, por una extraña ósmosis, pasaron de un estado de carne y hueso a imprimirse en papel, a conformar parte del mundo literario baladista, desafiando así todo acontecimiento, toda Historia y toda verdad.

Aún cabe fijar la atención en una pequeña anécdota que se filtra dentro de la historia general de *El año negro*, y es la del príncipe alemán Guillermo Federico de Wied, finalmente elegido para gobernar el país, impuesto por intereses de las potencias más poderosas. El príncipe, algo azorado por la lejanía y desconexión completas con el territorio que le ha tocado en suerte, piensa en la posibilidad de hacerse la circuncisión como una manera de contentar y conectar con los súbditos. Esta crónica de embajadas y embajadores, contrapuesta a la marcha campesina de guerrillas de los *mokranos*, aparece en las voces de distintos embajadores y de la propia mujer, la princesa Sofía, aportando una visión distinta del conflicto, la visión de las cancillerías, no menos sucia que las embarradas acciones militares. Kadaré mezcla, de esa forma, una cadena de sucesos históricos que van virando a lo simbólico, todo ello aderezado con algunos de los grandes temas literarios que vienen caracterizando la obra del autor: el concepto de Albania, las baladas y su cristalización, la forma en que los sucesos se trasvasan en acontecimientos míticos, los aedos y rapsodas ambulantes, el destino de los albaneses, las cuestiones balcánicas, la infamia de los comportamientos políticos y la guerra. Escrito en el año del fallecimiento de Enver Hoxha, también nos vale este *Año negro* como una reflexión del caos y la desintegración de un país, y la incertidumbre del futuro que le esperaba a Albania. Todo ello, pasado por un tamiz de oscuridad, en un soporte de humor negro chirriante, que deja un sabor en la boca y en las narices, tras la lectura, como a pez, y en el corazón cierta angustia inexplicable al estilo de esa mezcla de añoranza, memoria remota y tristeza mítica evocadora que nos rebose cuando escuchamos o leemos algún cantar épico.

Kadaré presenta aquí una peculiar idea de la concepción de la Historia, como argumenta en *El concierto*: “La historia está escrita de cabo a rabo de forma inexacta (...) Unas cuantas batallas, unos cuantos tratados, pero lo principal siempre falta. ¿Dónde hacía referencia, por ejemplo, a que alrededor de doce mil muchachas europeas se habían enamorado entre las cinco y las seis de la tarde del veinte de septiembre de 1976; en qué anales, en qué actas diplomáticas, en qué mapas históricos o geoestratégicos?(...) Todo esto, y muchas otras cosas como éstas, constituía la verdadera historia del mundo” (1992: 494), lo que vendría a explicar el tinte coral y de “vida cotidiana” en las novelas *El gran invierno* y *El concierto*, enmarcadas en dos momentos históricos trascendentales para Albania, el de sus rupturas políticas con la URSS y China, reflejadas en la cotidianeidad de las gentes, los verdaderos protagonistas, en lugar de los políticos.

Así, tras la implosión que genera *Spiritus*, bien nutrida de las obras, mitos y obsesiones anteriores que se destilan en *El firmán de la ceguera*, o en el culto al poder de *La pirámide*, la traición política y el castigo de *El Nicho de la vergüenza*, el sacrificio de la hija del sucesor en *La hija de Agamenón*, por ejemplo, o la exhumación de los cadáveres ya planteada en *El general del ejército muerto*, llega el momento de la explosión, es la hora de que, desde el texto de *Spiritus*, se generen las obras nuevas de Ismaíl Kadaré. Desde esta *zona cero* de su literatura arrancarán *Vida, representación y muerte de Lul Mazreku*, quizás la que mantendrá un relación obsesiva y cosmogónica más directa –de hecho, de algún modo anunciada entre las páginas de *Spiritus*–, y otras como *El accidente*, *El sucesor o Requiem por Linda B.*, todas ellas inundadas por esa leche proteica que se desmenuza en *Spiritus*, que gotea y empapa cada una de las nuevas páginas de las siguientes novelas de Kadaré.

El tapiz narrativo que Kadaré ha ido tejiendo con sus propios miedos, alimentándose de leyendas, de mitos populares, su imaginario, se ha reconcentrado en *Spiritus*, figura central de su literatura, *Bosón de Higgs narratológico*, núcleo de su creación desde donde su obra encuentra ahora, regenerada tras este ejercicio de expiación, un impulso nuevo para catapultarse hacia adelante, pero sin llegar a abandonar del todo los círculos concéntricos que desencadenaron *Spiritus*, iniciándose desde aquí un cierto *movimiento de desaceleración literaria* del que *La cena equivocada* tal vez sea uno de los mejores ejemplos. Da la sensación de que Kadaré *sea uno* antes de *Spiritus* y, otro escritor evolucionado, y en cierto modo distinto, tras esta obra. Fundamentalmente, eso se aprecia, desde este momento, en el gusto por las construcciones ficcionales complejas, con severas alteraciones espacio-temporales enmarcadas en un patrón de *novela cuántica*, al estilo de *El accidente*, por ejemplo.

11.5.3-*Spiritus*, sinfonía en tres movimientos

En efecto, la estructura, la composición de *Spiritus*, resulta una de sus principales características, y tiene mucha culpa de que la novela sea ese producto final de un relieve aterrador, incómodo, denso a la par que fluido, inquietante y reflexivo. *Spiritus* está escrita en tres tiempos, soportada en tres partes con tres voces; tres partes que se asemejan a una construcción sinfónica o musical.

Así, el primer movimiento, *Caos*, tendría similitud con una obertura al estilo del *Don Giovanni* de Mozart, con esas notas siniestras que siembran en el ánimo el pavor de

algo tenebroso e indescifrable, inadmisible e inaguantable para el ser humano. No en vano, traigo a colación aquí esta obertura mozartiana, teñida de ese toque siniestro que una y otra vez relaciona la ópera entera entre sí, gracias al *leitmotiv* de la estatua del Comendador y de la llamada *cena con el difunto*, una tradición fantasmagórica de la que se hace eco Kadaré casi ya en el desenlace de *Spiritus* (2004d: 303), recreando su propia cena, no con un difunto, pero sí con una especie de “estatua del Comendador” a la manera balcánica –por así decirlo–, ubicado en la tradición demoniaca del *Doppelgänger* más aterrador.⁷³⁶

Esta obertura, *Caos*, es una acumulación de sucesos disparatados o sin sentido, que acercan como nunca antes a su autor al universo kafkiano. Desde *El Palacio de los sueños*, Kadaré no había entablado un dialogo tan intenso y directo con Kafka. En este primer movimiento, los sucesos inexplicables se presentan como por aplastamiento ante un equipo de investigaciones de fenómenos paranormales arribado a Albania, la Albania postcomunista, se han tintado de un toque absurdo, como irreal, quizás por eso mismo, porque el comunismo ha caído –el caos vino con la quiebra del sistema político– y solamente sin él se puede destapar todo aquello que ocurrió cuando era impensable que sucedieran cosas así bajo circunstancias imposibles.

Las notas crispadas e histéricas de esta obertura cósmica del caos –nótese que los componentes del título de la novela, ese propio *caos*, esa *revelación*, incluso esos *vestigios*, ya de por sí manifiestan el *cambio cuántico* en la voluntad de su autor– traen un complejo compendio de sucesos insostenibles: una sesión de espiritismo en el corazón del imperio comunista, la captura de un espíritu delator, la confesión arrancada a un muerto tres años después de su trágico final, una maldición que reseca las manos y la lengua del maldecido, una cárcel en donde quienes fallecen antes de cumplir su pena acaban sus condenas retenidos en las tumbas –y aún una vez enterrados todavía se les puede aumentar la pena en función de expedientes retroactivos–; así como torturas y declaraciones arrancadas a las ánimas errantes mediante suplicios..., o la extraña desazón y ansiedad que provoca en las gentes la autorización y la posterior y arbitraria prohibición, incluso la cancelación, de una representación de la obra de teatro de *La gaviota* de Chéjov, o un idioma nacido en el subsuelo que se desintegra y se convierte en balbuceos..., así como numerosos acontecimientos tiznados de burocracia, amparados por el misterio del aparato estatal que convierten al lector en un remedo del atónito Josef K. de *El proceso* o

⁷³⁶ En la *lanzadera comparativa interna* podemos colocar *La cena equivocada* como una consecuencia de estas páginas escritas en *Spiritus*.

en el indefenso Gregorio Samsa de *La metamorfosis* e, incluso, en el “el Explorador” que asiste estupefacto al recital de brutalidad absurda desplegado *En la colonia penitenciaria*.⁷³⁷

Tras el disparate ininteligible que se eleva como una densa humareda sobre las ruinas de la escombrera comunista, llega el segundo movimiento: *Revelacion*. Es una especie de *adagio*, tranquilo y contenido, como represado, un largo *flash back* en donde los sucesos van iluminando el caos anterior y ofreciendo una serie de complejísimas ramificaciones, meandros en donde el protagonista absoluto (que lo será de toda la novela) será Arian Vogli, uno de esos personajes kadariños inolvidables, a la altura del funcionario Mark-Alem de *El Palacio de los sueños* o del atormentado Gjorg Berisha de *Abril quebrado*. Arian Vogli, jefecillo local de la *Sigurimi* de la ciudad de B. será el encargado de conducir una investigación realizada con escuchas a sus conciudadanos mediante la instalación de unos modernos micrófonos suministrados por la China de Mao porque, tal y como se afirma en *El Expediente H.*:

“es cosa sabida que lo que se dice, y sobre todo lo que se murmura, es siempre mucho más peligroso para el Estado que lo que se puede ver” (2001d: 37).

Revelación destapa las sesiones de espiritismo, muestra a un grupo de creyentes en la *transmigración de las almas* en el país de la miseria espiritual comunista, también airea una relación amorosa y tortuosa con el sexo como una “vía de escape” al totalitarismo, así como las tensiones y los equilibrios del poder, y presenta a un Gran Líder que se ha quedado ciego y que cada vez se mantiene más aislado de la realidad, obsesionado con la muerte y con dejar tras de sí un legado de sangre en el día de su cumpleaños (luego, el surtido de regalos de cumpleaños preparado para el Líder alcanzará más allá de lo kafkiano y absurdo, se mostrará como una aberración surrealista).

El *adagio* termina bruscamente con un remedo de la donjuanesca y ya comentada escena de la *cena con el difunto*, en donde Arian Vogli interpretará el papel del

⁷³⁷ Algunos críticos relacionan una corriente de escritura de Kadaré con ciertas formas afines al checo Milan Kundera. Desde luego, yo no termino de apreciarlo así. Los personajes de Kundera son más planos y estereotipados, quizás tengan su salvedad en *La insoportable levedad del ser* y, por ello, esa novela signifique lo que significa en la producción de Kundera. Inevitablemente, por obsesiones, imaginario, quincallería e iconografía, el Ismaíl Kadaré de *Spiritus* entabla una conversación directa con Franz Kafka, se trasporta por un pasadizo que convierte a sus personajes, incluso al miserable retrato que hace de Enver Hoxha, en todos los Josef K., en todos los Agrimensor K., incluso en una suerte de Gregorio Samsa, presos del comunismo y rehenes del sistema que los aplasta sin explicación.

condenado, en el inicio de la metamorfosis que lo llevará a integrarse en el seno de la leyenda de *Spiritus*, siendo denominado desde entonces como *Diablo*. En *El concierto*, su *gemelo literario*, el jefe Tchan, reflexiona sobre el poder que le confieren las escuchas, sintiéndose como una suerte de Orfeo, o de viajero infernal:

“Escrutaría los abismos del mundo, penetraría en sus secretos, se zambulliría en las tinieblas humanas. ¡Gran Dios, pero si es lo mismo que descender a los infiernos, allí donde nadie ha pasado!” (1992: 332),

de la misma forma, reflexiona Arian Vogli en *Spiritus*:

“A partir de ahora iba a estar en condiciones de descender a los abismos de la vida. Allá donde imperaban el frío y la oscuridad. Escucharía lo inescuchable, las vergüenzas, los gemidos del amor, los rezos ocultos a santos prohibidos mucho tiempo atrás” (2004d: 91).

El tercer movimiento, el capítulo final del libro, es *Vestigios*, un rápido rondó que presenta las historias, las baladas, los sucesos de los que se alimentan los acontecimientos, leyendas capaces de inflamarse, de hincharse, de encogerse, de retrotraerse según el paso de los años, en función del viento de los tiempos. Tras toda la revelación de lo narrado, ahora cabe preguntarse cuál es la verdad, ya que otros relatos, tan verídicos como el primero, pueden encajar también, y hacerlo perfectamente, en el devenir de lo referido.

Al mejor estilo de una paradoja kafkiana, el doble del Líder, en un momento dado, será Líder, mientras el Hoxha original ejerza de copia, es decir, el Líder interpretará a su doble, y de igual forma, la historia original se deturpará en variantes de la misma historia, hasta verterse en baladas y filtrarse en el conocimiento popular que fijará unos elementos, dándoles vida, y eliminando otros, dándoles la muerte de las palabras. La obsesión de Kadaré por los dobles ha alcanzado su paroxismo en *Spiritus*. La novela es el doble de una historia (la de N., que aparecía en *El concierto*) en donde los personajes también están doblados: el jefe de seguridad chino posee su doble en el mundo albanés, el hombre espiado por pertenecer a un círculo esotérico tiene su correspondencia en lado de acá, e igual ocurre con los micrófonos, incluso el *bulldozer* tiene su misma copia de *bulldozer*... y los líderes, sus dobles... y los dobles de los dobles. Si todo está doblado, replicado, tampoco puede extrañar que el narrador de *Spiritus* mantenga la teoría, con carga de *fractalidad*, de que

“cierto número de los dirigentes comunistas supuestamente en activo descansaban hacía tiempo bajo tierra, sustituidos en sus puestos por sus correspondientes sosias. No podía siquiera excluirse que algunos fueran dobles de los dobles, y así sucesivamente, como en una pesadilla. De otro modo no podía explicarse la repentina degradación, la especie de degeneración psicológica de los altos dirigentes comunistas en el curso de los últimos años” (2004d: 235).

No en vano, este tercer movimiento se titula *Vestigios*, es decir, son los restos, pequeñas señales de lo que ha quedado, las heces de algo que ha sucedido, que ya ha pasado, y que apenas nos ha dejado un recuerdo brumoso y manoseado, alterado por múltiples voces y diferentes versiones que reposan sobre escrituras populares.

El elemento de lo absurdo alcanza su punto máximo coincidiendo con los últimos acordes de la sinfonía: a Shpend Guraziu, el personaje atrapado siendo ya una vez cadáver y confesado por la *Sigurimi* en el más allá, bautizado por la leyenda como *Spiritus* –en contraposición a Arian Vogli, el *Diablo*–, le aparecerá un hijo póstumo. Y, como si el propio Kafka lo hubiera planeado, serán las agencias de turismo albanesas quienes exploten todo el asunto, incluyendo la balada de *Spiritus* como un reclamo comercial en los tiempos de voraz competencia neo-capitalista. Hasta unos versos del canto de *Spiritus* son reproducidos en los folletos publicitarios de las empresas, ávidas de captar viajeros.

El universo de Kadaré se ha comprimido en la broma, en la burla metaliteraria. El propio Skënder Bermema reconoce, al final de la novela, que estos sucesos ya los había escrito él durante su estancia en China, que era algo que había ocurrido en China, nunca en Albania... (278-279) ¿O era algo que pasó en Albania y se decidió a ubicarlo en China para burlar la censura comunista, al estilo de las maniobras realizadas por Kadaré, que situó algunas de sus novelas en la llamada *noche otomana* para así despistar a los censores y evitarse riesgos? No es más que un complejo juego de dobles; la historia de *Spiritus* ya contenida anteriormente en otra novela, los dos escritores situados en planos diferentes (Kadaré y Skënder Bermema), el Líder Hoxha confundido con el actor que hace de su doble, Arian Vogli es el reflejo del jefe Tchan, mutado en *Diablo*, y la propia historia transformada en leyenda para que, después, tanta sangre y sufrimiento, opresión, torturas y muerte, sean remozadas en una maniobra turística de reclamo comercial.

Argumentalmente, todo el asunto enmarañado en las páginas de *Spiritus* debería resultar de lo más simple: un hombre transporta en sus vestidos un micrófono-grabadora instalado ahí por la *Sigurimi*, porque les resulta sospechoso ya que ejerce de intérprete para una delegación francesa que visita Albania. El micrófono, un *príncipe*, se queda en

el cuerpo del hombre al fallecer súbitamente en un trágico accidente, y por ello es enterrado con él. Tres años después, al exhumarlo con el objeto de recuperar las grabaciones, quedan al descubierto los integrantes del grupo espiritista, que serán apresados. Y esta es la historia, se trata de una curiosa *delación post mortem* gracias a unas escuchas extraídas de la tumba. Todo lo demás es pura imáginería, barroquismo comunista, ejercicio literario, ingeniería narrativa. *Spiritus* demanda, necesita de una suerte de *lector-Arian Vogli* que, con su lectura, exhume la historia del profundo encofrado en donde la ha sumido su autor, soterrada, que consiga ponerla a hablar y, de esa manera, la reivindique para el mundo de los libros. En ello radica la clave del texto.

Novela proteica, novela-pilar, novela-bisagra, novela central, novela-proteína, llámese como se desee a *Spiritus*, no cabe duda de que su nombre no podría, en ningún caso, resultar más acertado: *Spiritus* alberga y condensa el verdadero espíritu de la narrativa de su autor, con todos sus tics, con sus referentes, sus obsesiones y sus miedos, en una compresión de su imaginario. Por tanto, la novela, verdadero *trampaespíritus* de la esencia literaria de su autor, no puede ser sino uno de los monumentos de la literatura última del cambio de siglo, una pieza fundamental para la narrativa de nuestro tiempo. Y toda su grandeza radica en que además, y con esto me refiero a la recepción por parte de crítica y de público, parece que no ha resultado nada sencillo entender lo que representa, enmarcarla con justeza en la producción novelística de finales de siglo, y darle el valor que merece, colocada junto a, por ejemplo, el *Austerlitz* de Sebald, como uno de esos gozosos y contados textos llamados a marcar una época.

En las páginas finales de la obra, encontramos parte de la gestación del texto, de cómo ha evolucionado la obra en Kadaré hasta cristalizarse en *Spiritus*, solo que lo hace recurriendo al guiño metaliterario y, así, distancia las reflexiones y confesiones sobre el proceso creativo y narrativo propio atribuyéndolas al escritor Skënder Bermema.

De esa forma, Skënder habría ubicado aquellas primeras notas o apuntes de la *proto-Spiritus* en la China maoísta, como una manera de alejarla de Albania porque sentía “la necesidad de trasladar el acontecimiento lejos, muy lejos, como el único medio de dominarlo” (279). Porque Skënder, desde el momento en que había conocido la historia, “ya entonces había presentido que aquella historia era única en su género, a caballo entre la vida y la muerte”. Kadaré presenta en esta coda del libro una ficcionalización de sus tribulaciones a la hora de afrontar la tarea de redactar *Spiritus*, reflejando el libro dentro del propio libro, completando así el juego de espejos dentro de espejos y la *estructura de*

fractales. La historia se había reproducido y magnificado en su literatura, o más bien, en el espejo de su literatura:

“Había rescatado una imagen endeble y turbia de ella, como el reflejo de un débil resplandor en el fondo de un pozo, convencido de que acabaría desvaneciéndose para siempre. Y he aquí que, de pronto, había vuelto a la luz”.

Incluso la propia historia había experimentado su propia bajada y resurrección de los infiernos, para reaparecer con mayor fuerza. Durante años, la había rumiado, “contenido el impulso de escribir lo que para sí mismo llamaba la novela imposible” (280). Aquí tenemos, en lo que significa *Spiritus* para Skënder Bermema, lo que realmente representa para Ismaíl Kadaré, esa implosión de una literatura proteica, un antes y un después que estigmatiza el resto de la producción literaria desde ese instante. Porque afrontar la redacción de un texto como *Spiritus*

“era un impulso que la mayor parte de los escritores, en cualquier rincón del mundo, había experimentado alguna vez. Un obra original desde todo punto de vista. No sólo por la trama sino por todo lo demás: por la materia misma, por el modo de abordarla, por la evolución interna... Una obra en la que los acontecimientos discurrieran en direcciones opuestas como la sangre por las venas y por las arterias, primero cargada de oxígeno y luego llena de gas carbónico, es decir, de muerte. Una obra con un territorio congelado en su mitad, a la espera de un calentamiento del clima... o que ocultara en su primera parte un virus capaz de producir después fiebre y su secuela de alucinaciones”.

Algo, que el autor sólo podría afrontar sumido “en un momento de ebriedad intelectual” (281).

Tal vez sea *Spiritus*, de todas estas maneras, el triunfo de la “Gran Estratagema” o el del Engaño Absoluto llevado a cabo por un Imperio del mal, al estilo de esa victoria completa de lo perverso apuntada por Ernesto Sabato en *Antes del fin* (Buenos Aires, 1998), donde argumenta que la gran victoria del Demonio es habernos hecho creer en su derrota, y que adoramos a Dios cuando, en realidad, el verdadero Dios está encadenado y en su lugar se encuentra Satán, haciéndose pasar por la deidad (Sabato, 1999: 172).

Porque, en cierto modo, al final de *Spiritus* ocurre algo parecido. Como colofón a la “Gran Estratagema” llevada a cabo por el régimen, el mismo Dirigente ha dado el primer aliento, el impulso para que cunda la idea de que realmente se ha conseguido lo

que podemos llamar, “el alma arrancada del más allá por la policía”, o “la confesión ultraterrenal”. El Estado, así, habría llegado a intervenir hasta en lo más vedado y prohibido, incluso en aquello sobre lo que el propio Estado ni tan siquiera contempla su existencia. El engaño, elevando la leyenda de *Spiritus* a mito popular, como algo ubicado por encima del propio sistema y del propio Dirigente –inventado y promovido por el propio Dirigente–, no hace sino que el pueblo rinda culto y de pábulo a lo que el Líder ha querido y ellos, ignorantes, adoran a *Spiritus*, que no es más que otra emanación de Hoxha. Es, tal y como ha predicho Sabato, el triunfo de Satán. La novela escrita por Skënder Bermema, que relata semejantes acontecimientos es, por una parte del público y de la crítica,

“bautizada incluso con el título de *I Damun* o *El maldito*, viejo vocablo albanés del que se decía derivar la palabra demonio, aquella obra no debía ver jamás la luz” (2004d: 299),

lo que viene a reconocer toda una escritura sobre el diablo y sus tinieblas, un compendio en donde se ha relatado una batalla entre las fuerzas del mal y las fuerzas del bien y de resultas, fatalmente, ha triunfado la oscuridad: “la voz que, más aterradora que las trompetas del Apocalipsis, petrificaría al mundo entero” (302).

El destino trágico de todos los integrantes de la historia, determina la crueldad de *Spiritus* y la carga de un peso de dramatismo simbólico. Los espiritistas mueren bajo torturas de la *Sigurimi*. Veniamin no lo soporta mucho y fallece rápido, pero su compañero sufre la amputación de un brazo y de un ojo antes de que arrojen su cuerpo al fondo de una mina abandonada. Por su parte, el propio ejecutor, el Mefistófeles, Arian Vogli, es llevado por sus propios hombres, es decir por los hombres que integran el sistema represivo que él tanto ha ayudado a mantener, y conducido a un pabellón de caza que en tiempos se construyó por orden del Conde Ciano –es el mismo escenario de algunas otras desgracias, y que sabemos aparecerá, después, como una arquitectura protagonista en la novela breve *El jinete con halcón*–. Allí, será sometido a torturas y a brutales inyecciones en la boca, con determinante efecto sobre sus palabras, atrofiadas hasta asemejarse a los balbuceos que se habían escuchado desgajados en el micrófono de Shpend Guraziu, arrebatado de la tumba. Ejecutor y ejecutado, verdugo y víctima, acaban igualándose al articular el mismo idioma, el de los muertos en vida y el de los vivos en la muerte: *funervivos*. *Spiritus* se transmuta, y desde ese momento acepta una parte de Vogli,

el ejecutor, que convive con una parte de Shpend, su víctima, ya para siempre juntos en la leyenda alentada por el Estado. Todo ha sido triturado, tergiversado, retorcido hasta lo ininteligible gracias a la puesta en pie de la “Gran Estratagema”:

“Todo esto fue confusa y vagamente evocado al final de aquel invierno (...) al tiempo que aparecía envuelto en las duras escamas del mito”.

Para acabar devorado entre las garras de las agencias de turismo, relativizado y exhibido como una forma más de minimizar el sufrimiento. La “Gran Estratagema” se ha cristalizado en forma de atracción para *turoperadores*. ¿Cabe mayor triunfo de mal que este?

11.6. *El accidente*: Figuras en el paisaje europeo

Es *El accidente*, por su complejidad estructural, una novela que admite múltiples aproximamientos desde los diferentes elementos que proporciona, que permite el empleo de la narratología en toda su amplitud para tratar de dotar de un sentido o de un significado a la trama que se desarrolla ante los ojos del lector con meandros, retrocesos temporales, giros en las voces narradoras, que en muchas ocasiones parecen no conducir a ninguna conclusión satisfactoria en cuanto a la resolución de un texto que, en principio, y solo eso, en principio, se nos ha presentado como la resolución de un argumento policiaco-detectivesco de unas muertes que podrían pasar por ser un asesinato.

Sin embargo, muy pronto, se descubre que en el peso simbólico de los personajes se esconde una de las posibles respuestas. Que el lector sea capaz de contextualizar todo el bagaje que viaja en ellos para saber dotar de los significados pertinentes a *El accidente*, ya es otro asunto. Nos encontramos ante una de las novelas en las que Kadaré se muestra más intransigente con su público, al que mayor cantidad de información hurta, al que mejor preparado y dotado de mayores conocimientos considera, y al que más libre, por ello indefenso y suelto de su mano, permite caminar por una lectura, muchas veces, sin soluciones.

Los planos de enigmas planteados se van solapando unos sobre otros, y unos enigmas no han tenido apenas tiempo de cuajar en el *horizonte de expectativas* del lector, cuando ya han arraigado los siguientes. Las cargas simbólicas de los protagonistas

acrecientan la sensación de *catástrofe lectoral* en una de las obras de mayor *Código Negro* de su autor. Como asegura Roberto Gómez Martínez⁷³⁸ en su estudio sobre esta novela:

“La contemporaneidad de la obra, así como la gran dificultad para analizar el complejo entramado simbólico de la estructura, hacen que sobre *El accidente* no se hayan escrito más que unas pocas reseñas periodísticas que no van más allá de la sinopsis y de cierta referencia al contexto histórico-político de la misma” (2013: 3).

Por todo ello, sin olvidarnos de un trabajo de focalización narrativa realmente incómodo para el lector y realmente notable para el texto, nos hallamos frente a uno de los libros más complejos y experimentales de Kadaré, una suerte de *Spiritus* que ha sabido adelgazar su trama, la anécdota, y engordar los trabajos técnicos sobre los cuales se sustenta, hasta el punto de que el suceso inicial que lo genera, el accidente de Besfort Y. y Rovená St., quedará sin respuesta, se abandonará su investigación ante la conclusión de una respuesta delirante. Esa solución puede, o darse por buena, o incluso no importarnos lo más mínimo: lo crucial ha sido el camino hasta llegar a ella, descubriendo el significado, la carga simbólica de lo que representan esos personajes y las zonas crepusculares de esos lugares, *no-lugares*, de una Europa permanentemente en tránsito.

El Kadaré que alcanzó su éxtasis narrativo con *Spiritus* ha elegido desequilibrar la balanza en favor de un esfuerzo de proporciones mayúsculas, en donde todo material narrativo es trabajable: las voces, el tiempo, los espacios, las perspectivas, los símbolos... dando como resultado su novela más técnica. Después, el autor retomaría un ajuste, engrosaría de nuevo las tramas, refrenaría los experimentalismos y, aunque en *Réquiem por Linda B.* todavía encontramos resonancias del tecnicismo de *El accidente*, la novelística de Kadaré ira recuperando su equilibrio entre narración y técnica de una manera natural, como ocurre finalmente con la *desaceleración* de *La cena equivocada*, pieza en la que ambos factores aparecen ‘ajustados’.

11.6.1-La carga simbólica de los personajes

⁷³⁸ Junto con el estudio de Roberto Gómez Martínez, que me ha puesto sobre la pista a la hora de orientar algunos aspectos de mi análisis en dirección a los *no-lugares* de Marc Augé, tal y como él lleva a cabo, todo este punto sexto aporta la novedad de ser el primer acercamiento profundo y *cruzado*, realizado en español, con otros intertextos de *El accidente*, empleando recursos de narratología y de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada.

“El suceso parecía de lo más común” (Kadaré, 2009: 11), arranca la novela, anunciando una vulgaridad que en ningún caso va a resultar tal; lo cierto es que, desde bien pronto, aquí, todo se saldrá de lo aparentemente común:

“Un taxi se había estrellado en el kilómetro 17 de la carretera que conducía al aeropuerto. Los dos pasajeros habían resultado muertos en el acto, mientras que el conductor, gravemente herido, fue trasladado al hospital en estado de coma”.

Desde este planteamiento se desarrollará una investigación detectivesca para tratar de esclarecer los sucesos, las identidades de los fallecidos, que llamaran la atención de algunos Estados, y del suceso, determinante, que provocó el accidente: qué fue lo espantoso, la abominación que aterró al taxista, tan terrible que, al contemplarla, perdió el control del automóvil. Quizás... porque

“antes del choque, los dos pasajeros del asiento trasero del taxi... no habían hecho otra cosa... otra cosa... que... esforzarse por... besarse...” (13).

Un esfuerzo por besarse entre

“él, analista al servicio del Consejo de Europa para cuestiones de los Balcanes occidentales; ella, una mujer joven, hermosa, becaria en el Instituto Arqueológico de Viena” (14).

El asunto ya no parece tan común como se prometía.

Recuperado del coma, el testimonio del taxista, obcecado en la frase de “se esforzaban por besarse” (17), hace que el expediente del accidente acabe en el archivo del los “accidente atípicos” y, después, en el Instituto de la red viaria europea, cuarta sección, encargada de los accidentes raros. Esa afirmación del taxista no tenía sentido: la pareja había pasado la noche en un hotel, ¿qué les impedía seguir besándose? “Cuanto más se intentaba desenmarañar los hechos, más incomprensible se tornaba todo”... ¿Y por qué un intento de beso había impresionado tanto al taxista que, una vez salido del coma, no acertaba a visualizar la escena más lejos de aquello?

Tres meses más tarde, dada la posición política del fallecido Besfort Y., el estado serbomontenegrino mostró su interés, demostrando que había sometido a vigilancia al

finado, lo que desencadenó la reacción de los servicios albaneses, que también pidieron ver el expediente, en tanto en cuanto los fallecidos eran súbditos de ese país.

Las investigaciones de los servicios secretos empezaron a desenterrar una gran polvareda respecto a las vidas de los fallecidos. Rovená aparecía como una chica de alterne, una prostituta de lujo, de las denominadas como *call girl*, incluso mantenía una relación amorosa con la pianista Liza Blumberg, por otra parte relacionada con los servicios secretos serbios... y las posibilidades de que en el taxi se hubiera producido el asesinato de Besfort Y. fueron tomando forma. Para terminar de enmarañar todo el asunto, y siempre según testigos presenciales, en este caso unos holandeses:

“los cuerpos de las víctimas, todavía en el aire, iban abrazados por el cuello, como si pretendieran aferrarse el uno al otro. Mientras que el conductor del camión sostenía con insistencia que los cuerpos, al tiempo que caían, estaban separados” (31).

Las investigaciones de los servicios secretos no progresaron, y el incidente del punto kilométrico 17 de la carretera al aeropuerto de Viena quedó en una vía muerta. Entonces, será un investigador particular quién se apodere de la historia, una figura misteriosa de la que el narrador nos hurta mucha información, pero también nos ofrece unos retazos definitorios característicos:

“Largo tiempo después (...) una mano concienzuda había conseguido entre tanto (...) internarse de nuevo en los más ocultos rincones de los archivos. Una mano de largos dedos, finos y ágiles, cuya fragilidad se veía subrayada por las numerosas huellas de extracciones de sangre a cargo de enfermeras irritadas por no conseguir encontrarle las venas (...) Un hombre solo, sin medios logísticos, sin dinero (...) movido por una pesadumbre personal, pesadumbre que no había desvelado jamás a nadie, había logrado aproximarse a la solución del enigma del kilómetro 17” (36-37).

Este hombre se hará con pasajes de diarios, con retazos de cartas, con facturas de teléfono, testimonios de camareros de restaurantes en donde comieron Besfort y Rovená, declaraciones de personas que los atendieron en los hoteles en que se alojaron... todo aquello con lo que fuera posible reconstruir las últimas semanas de sus vidas, hasta esa última cita antes del viaje en taxi, la del hotel Miramax en Viena.

La historia, así reconstruida, basada también en algunos informes que realiza el Tribunal de La Haya (una especie de informe psicológico de Besfort Y.), la define el investigador como de una “perversidad esencial” (56). Los motivos de esa maldad están albergados en una zona muy profunda:

“No era solo el lenguaje, las frases componiendo diálogos o mensajes lo que sonaba sorprendente; en otros términos, no era solamente la materia lingüística lo que parecía haber sufrido una especie de parálisis, consecuencia de un golpe repentino o de un envenenamiento, sino la propia médula, la lógica interna lo que parecía desnaturalizado. Incluso tras una revisión del texto, por tanto tras su conversión al lenguaje normal, los rastros de lo anómalo continuaban siendo perceptibles, lo que evidenciaba que el daño había afectado de algún modo a lo intrínseco, al núcleo” (56)

Esta percepción del daño *en el núcleo del lenguaje de la historia*, de esa maldad intrínseca, es una trasposición de la enfermedad del investigador, esa que el narrador nos ha dejado percibir al hablarnos de los pinchazos que lleva en sus manos, porque las venas de sus brazos ya se encuentran esclerotizadas. Es muy posible que esté afectado de una leucemia o de un cáncer de médula, y desde allí ese contenido viaja en el texto anteriormente citado.

Obsesionado por reconstruir aquella maldad, el investigador se dirige a su propio límite de resistencia, y enfrascado en rehacer la historia, en desvelar el misterio,

“una noche de verano (...) se había aproximado más que nunca a la zona prohibida, pero justo en su umbral se desplomó al suelo como sacudido por un ataque de epilepsia” (58).

Para el investigador, exhausto,

“todo aquel verano transcurrió (...) en un estado de entumecimiento melancólico como los que provocan las convalecencias hospitalarias”.

Durante ese tiempo, el investigador se plantea como afrontar una presentación de los sucesos de forma que mantengan un orden narrativo y lógico. El modelo son los clásicos, la *Ilíada*, tal vez, y

“como para cualquier historia, con ésta necesitaría recorrer tras fases: imaginarla sin palabras, luego revestirla de ellas y finalmente relatarla a los demás”,

tal que sucede en todo proceso de la creación literaria. El investigador a dado un salto a un cierto tipo de aedo, de Homero, de recitador porque, dado su agotamiento, su estado de salud, pronto lo advierte, lo presiente: “sólo sería capaz de realizar la primera” (60). Es decir, no iría más lejos de “imaginarla sin palabras”.

Pues bien, aquí asistimos a una más de las peculiaridades de *El accidente*, la novela, ahora, abandona el relato policiaco, la reconstrucción meramente policial o pericial, para convertirse en el *vertido* de las últimas cuarenta semanas vividas por Besfort y por Rovená, no desde la perspectiva de la narración del investigador, sino *desde la imaginación del investigador*. ‘Proyectada’ desde lo imaginado a la luz de las pruebas.

Así, “una noche de finales de verano, se dispuso realmente a imaginarla” (60), circunstancia que “lo extenuó más que cualquier otra cosa que hubiera vivido hasta entonces”, y a partir de ahí, el texto inicia el *volcado* de lo imaginado por el investigador permitiendo saltos en la focalización de la narración, bailes de voces, diferentes puntos de vista, espacializaciones temporales, y cualquier otro recurso que la omnisciencia narrativa o un informe pericial-policial clásico hubieran hecho improbable, o algo muy complejo de realizar. Kadaré ha ejecutado aquí una de sus mayores piruetas técnicas.

La pareja protagonista puede asimilarse, de esta manera, a una serie de personajes míticos, incluso pueden encarnar periodos políticos, países o continentes... En un primer vistazo, la primera identificación de Besfort y Rovená sería con Orfeo y Eurídice: dos *funervivos*. Uno, luchando por el amor del otro, uno fracasando por el amor del otro. Y todo ello, al filo del abismo del reino de los muertos. Sin embargo, la mayor identificación de ambos, con una potente *carga cuántica*, es con la pareja conformada por Paolo y Francesca del Canto V de la *Comedia* de Dante.⁷³⁹ En uno de los pasajes de mayor *serendipia cuántica* de la novela de Kadaré, ambos amantes se encuentran separados por mil kilómetros de distancia y, aunque pensando el uno en el otro, no consiguen hablar por teléfono porque una tormenta impide las comunicaciones telefónicas. La muchacha se refugia en su habitación, contempla la tormenta desde allí, entonces, Kadaré trae el texto de Dante y equipara a la pareja con Paolo y Francesca, dos de los *funervivos* más famosos de la literatura:

⁷³⁹ Infierno V, 73-142.

“Las ráfagas de viento aullaban unas veces amenazadoras y otras gimiendo cargadas de lamentos, como si imploraran compasión. Una parte del cuadro que se le ofrecía se encontraba en tinieblas, y entre esa zona y la aledaña, iluminada por una luz enfermiza, volaban cartones de embalar, toda clase de desechos y jirones de lona alquitranada se agitaban de derecha a izquierda. Todos nosotros podríamos encontrarnos ahí, pensó. Formas huecas, largo tiempo vacías de toda sustancia giraban en aquel torbellino (...) y tal vez incluso sus dos mitades, la suya y la de él, cercenadas sin piedad, buscándose la una a la otra” (257).

Hay aquí toda una clave para aproximarse a la complejidad que sustenta la relación entre Besfort y Rovená. El panorama que presencia la muchacha, conecta de inmediato con la ventisca de Dante, aquella que se produce una vez pasado Minos⁷⁴⁰, al entrar en el círculo de los lujuriosos. Allí, ruge el viento, es una tempestad que golpea a los condenados, los zarandea, y separa a unos de otros sin descanso.⁷⁴¹ Resulta interesante notar que en este círculo se encuentran personajes míticos o semi-míticos que han fallecido por amor, como lo son Semíramis⁷⁴², Dido⁷⁴³, Cleopatra⁷⁴⁴, Helena de Troya⁷⁴⁵, Aquiles⁷⁴⁶, París⁷⁴⁷ y Tristán⁷⁴⁸. En ese lugar, condenados por lujuria, pero con un carácter casi mitológico, es donde colocaría a sus dos personajes Kadaré. Esto indica que sus muertes, o posibles muertes en aquel taxi, sean el producto del amor...

En cualquier caso, podemos establecer cierta similitud de Rovená St. con Francesca de Rímíni, amante del hermano de su marido, quien finalmente la asesinó. Al parecer, se enamoró de su cuñado mientras ambos compartían la lectura del *Lanzarote del Lago*⁷⁴⁹, y no deja de resultar curioso que Rovená compartirá con Besfort otra lectura: *El Curioso Impertinente*, una de las novelitas insertadas en el *Quijote*. De nuevo la puesta en abismo metaliteraria de Kadaré, de textos y subtextos que se albergan unos en otros. En la *Comedia*, Dante no puede evitar sentir una gran piedad por estos dos personajes.⁷⁵⁰

⁷⁴⁰ Infierno V, 4-24.

⁷⁴¹ Infierno V, 25-51.

⁷⁴² Infierno V, 52-60.

⁷⁴³ Infierno V, 61-62.

⁷⁴⁴ Infierno V, 63.

⁷⁴⁵ Infierno V, 64.

⁷⁴⁶ Infierno V, 65-66.

⁷⁴⁷ Infierno V, 67.

⁷⁴⁸ Infierno V, 67.

⁷⁴⁹ Infierno V, 127-138.

⁷⁵⁰ Infierno V, 139-142.

Quizás sea la misma piedad que el Kadaré/Dante siente para, una vez que hace atravesar por los infiernos de *El accidente* a Rovená y Besfort, una vez condenados y muertos, dejarlos como *funervivos* sumidos en la incertidumbre de una posible salvación. Si el lector da por buenos los indicios finales, los resucitará, y el perdón se habrá obrado.

Pero no debemos olvidar que Paolo y Francesca se le aparecen a Dante como fantasmas en el Infierno, y que la lectura de la Segunda Parte de *El accidente* es un *vertido* imaginado del investigador enfermo, con lo que muy bien Rovená y Besfort pudieran encarnar a meras sombras que deambulan por el terreno espectral, separadas por los vendavales, tal y como presiente Rovená al asistir a la tormenta desde la ventana de la habitación. Hay que tratar de dilucidar si se está vivo o si se es un *funervivo*, o si se ocupa una, o varias existencias. En ese sentido, en un nuevo movimiento metaliterario, cuando Besfort plantea la posibilidad de un viaje a Dinamarca, ella le responde que “no hay necesidad de que te compliques la vida con lo del sempiterno ser o no ser” (238) porque, en efecto, la duda hamletiana, además de poder plantear otros asuntos ya de sobra estudiados, es una de las cuestiones *cuánticas* por excelencia dado que el gato de Schrödinger nos respondería con un “ser y no ser, a la par”, y la *cuántica* en general con un “ser en unos planos y no ser en otros”. De esa manera, y siguiendo con el guiño *hamletiano-cuántico dual* que aplica Kadaré, hace referencia al robo en un teatro de dos capas de Hamlet muy apreciadas en guardarropía (258). Las dos capas se solapan al *ser o no ser*, a la canción *de las dos vidas posibles* que en algún momento recordará Rovená, y a la posibilidad *cuántica* de otras líneas temporales de existencia.

Significativamente, la Tercera Parte, en donde se desencadena el accidente del taxi, del que no se ha mencionado nada a lo largo de toda la Segunda Parte, arranca enlazando con Hamlet, con las capas y con el motivo del vendaval, como dejando clara la *paradoja cuántica de las dos vidas en un instante*, la *serendipia del accidente* como demiurgo contingente.⁷⁵¹

“Con las dos capas zarandeadas por la tormenta se interrumpía extrañamente la crónica de la vida de Besfort Y.

⁷⁵¹ El accidente automovilístico como *deus ex machina* en la novela posmoderna, como un elemento común que se debe tener en cuenta y manejar en las tramas de las obras de la posmodernidad, algo inherente a la sociedad contemporánea, incorporado como engranaje fundamental de la acción en *La insoportable levedad del ser* de Milan Kundera, por ejemplo, y que alcanza más allá de aparecer como una casualidad para representarse como consecuencia a todo un modo y forma de vida. Tal es el caso aquí, en *El accidente*. La cultura posmoderna del accidente de automóvil es una manera tan normal de cerrar el ciclo de unos personajes como lo puede ser el accidente de un avión o el atentado terrorista, tal y como sucede en *Plataforma* (París, 2001) de Michel Houellebecq –Reunión (Francia), 1958–.

y de Rovená St., una semana antes de su auténtico término” (268).

En este caso, “las dos capas zarandeadas por la tormenta” hacen referencia a ese *ser o no ser* repleto de *cuánticidad* en Hamlet, e inmediatamente nos permiten ubicar a Besfort y Rovená en el Infierno de Dante, como si los contempláramos en el cuadro⁷⁵² que pintó Ary Scheffer⁷⁵³, donde aparecen un Paolo y una Francesca volátiles, llevados por el vendaval, mientras Dante y Virgilio los observan con miradas, en cualquier caso, extrañas.⁷⁵⁴

Así que el *vertido* de lo imaginado por el investigador había llegado a su término con la *serendipia* de la tormenta, y una vez llegado a ese punto, la imaginación se ha convertido en una suerte de crónica con la que prosigue el artificio, y el narrador nos advierte ahora que:

“En una anotación explicativa, el investigador había reafirmado la idea de que, en la imposibilidad de reconstruir su historia de forma completa a partir del material reunido durante las pesquisas, se había centrado en las cuarenta últimas semanas de vida de la pareja. De estas palabras se deducía que la finalización del informe con los trajes de los dos Hamlet arrastrados por un viento loco no tenía nada de premeditada, y era poco razonable, en consecuencia, que pudiera ser tomada por una conclusión simbólica” (263).

Es la ceremonia de la confusión kadariana habitual en la novela. Si el lector pensaba que podía extraer alguna “*conclusión simbólica*” de las capas de Hamlet, el narrador, rápidamente, intenta sacarle esa conclusión de la cabeza: nada más lejos que una clave simbólica. Y lo que ha leído es el informe de las últimas cuarenta semanas, cuando justo antes de empezar con él, el investigador aseguró que, sin fuerzas para construirlo, tan sólo *se limitaría a imaginarlo*.

De nuevo, para desesperación del lector, nada es lo que parecía, sino todo lo contrario. Y esa permanente voz narradora, de no se sabe quién, insistiendo en todos los

⁷⁵² El cuadro al que me refiero es “Los fantasmas de Francesca y Paolo aparecen ante Dante y Virgilio”, 1855, óleo sobre tela, 171x239cm, Louvre, París.

⁷⁵³ 1795, Dordrecht –Países Bajos–, 1858, Argenteuil –Francia–. Pintor, escultor y grabador francés.

⁷⁵⁴ Esas miradas del poeta, inconfundiblemente coronado de laurel, y del propio Dante, entre voyeurs y severos contempladores de una realidad que no pueden sino lamentar, ante la que sienten una gran piedad, esas miradas tan tremendas que supo plasmar el pintor, son las miradas de Kadaré-Virgilio y sus lectores-Dante, que han atravesado este infierno-*El accidente* y han contemplado, no sin piedad y pesadumbre, el dolor de Besfort-Paolo y Rovená-Francesca, zarandeados por el vendaval narrativo.

caminos e indicios que en ningún caso debe tomar y aprovechar en lector, porque siempre está tentado de abrazar posibilidades equivocadas que había interpretado como ciertas. Es el *Gran Juego* de Kadaré.

11.6.1.1-*El Tirano y la cantante-pop*

Desde el principio de la Segunda Parte, la intención de caracterizar a Besfort como un tirano, o un pequeño tirano, un tirano en miniatura, es uno de los deseos de Kadaré. Por ello, de inmediato, se nos refiere el sueño en el que Besfort comparte almuerzo con Stalin, y ya de paso realiza algunas firmas de ciertos documentos comprometidos... tal vez documentos o tratados por los que se aniquilaban países o se ratificaban certeras penas de muerte.

Rovena admite que su relación con Besfort está construida sobre un cimiento masoquista que se identifica con la relación de amor-odio que muchos súbditos mantienen con los tiranos de sus naciones.⁷⁵⁵ “Resulta muy difícil pelearse con él. A veces, en mitad de la trifulca, dan ganas de abrazarle” (73), o una clara señal de cómo es “su temperamento despótico”. Rovena lo sabía bien, se repetía: “te llama princesa y en realidad sabe perfectamente que el príncipe es él y tú no eres más que su esclava” (73-74). “Me tiene encadenada”, sentencia, con un comportamiento que recuerda al de muchos tiranos en relación a sus amantes, mujeres mucho más jóvenes que ellos, a las que arrastraron consigo hasta la desgracia.⁷⁵⁶

“no me deja ir en paz. Su vida, a diferencia de la mía, está ya en fase de declive. Y él no hace otra cosa que arrastrarme tras de sí” (74).

En las ocasiones en las que ella intenta desgajarse de su influencia, utiliza frases que serían más propias para definir el final de un dictador o de un reinado de terror que una relación amorosa: “Tú ya no eres mi dueño. Ha llegado el fin de tu tiranía. De tu terror. Basta” (139).

La relación del tirano con su amante aún registra otras similitudes:

⁷⁵⁵ Baste con recordar aquí la tremenda polarización amor-odio en algunos de los finales de varios tiranos prototípicos, que fueron adorados por sus pueblos, como Hitler y Stalin, o el tremendo desenlace de Benito Mussolini.

⁷⁵⁶ Una relación, en este aspecto, la de Besfort con Rovena que recuerda mucho a la de Hitler y Eva Braun, o a la de Mussolini y Clara Petacci.

“Soy plenamente consciente. Y lo repito, aunque en lugar de la palabra puta, utiliza *call girl*, es esencialmente así como me trata, como a una puta” (40).

Este es un comportamiento tipificado de tirano, el del uso de las palabras tabú y los llamados eufemismos o también *uniformes verbales*. En este caso, Besfort Y. utiliza el lenguaje como ya he analizado en otro lugar de la presente tesis, al referirme a los resortes del léxico totalitario. Suple con una palabra otra, aquella que al sistema le resulta impronunciable para, acto seguido, dotarla con tal carga semántica que se convierte en un término peor y más denostado que la palabra que suple. Es el caso de este “*call-girl*”, eufemismo por *prostituta* que Besfort Y., desde su pequeña conciencia de tirano, utiliza con la intención de no ver la verdadera naturaleza que cree en Rovená, algo que la rebajaría ante él. Para Besfort Y. es mucho más *cool* hacerse acompañar de una *call girl*, con todo lo que ello implica (desde una demostración de poder adquisitivo, hasta una posición socioeconómica, e incluso política) que de una puta.

Rovená permite que la relación funcione así, fascinada y aterrorizada a partes iguales por la carga mortal que alberga Besfort Y.:

“Hacia el amanecer, a solas frente a tu nuevo señor. Dicho de otro modo, el tirano que tú misma has fabricado” (76),

admite y se reprocha. Y su amante, Lulú, aún alcanza más allá a la hora de advertir a Rovená sobre ese hombre: “El tiene todas las características de un asesino” (78). Y si tirano puede significar sinónimo de asesino, desde luego Besfort parece ocultar importantes crímenes por los que, en algún momento, será reclamado: “Ellos acabaran por encontrarme” (132), asegura convencido. ¿Quiénes son ellos? ¿Son el Tribunal de La Haya, y será reclamado por crímenes políticos, contra la humanidad? ¿Algún servicio secreto con el que mantiene cuentas pendientes, por ejemplo con los serbios? ¿La policía, la Interpol, buscado por algún crimen mal oculto? En opinión de la amante de Rovená es un “terrorista (...) instigador de la guerra que terminará en alguna sala del Tribunal de La Haya” (161).

Como todo tirano, Besfort posee una conciencia bien distinta de sí mismo, algo que todavía lo caracteriza aún más como tal, y se trata de la *no-conciencia* de serlo. Ante los ataques de Rovená, que lo califica como “su tirano particular”, el opina que ha sido

“su libertador, aunque en este mundo no era la primera vez que se estigmatizaba como tirano a un libertador. Lo mismo que se tomaba como libertador a un tirano” (142).

Besfort Y. escenifica un asesinato de Rovená. Bien como práctica sexual, bien como una momentánea pérdida de los nervios, el caso es que lleva demasiado lejos un estrangulamiento en la cama. Ha roto el límite, y una vez sobrepasado, aflora el asesino que viaja en su interior. Tras ese maltrato, Rovená responde con lágrimas a la pregunta de si se encuentra bien. Ha estado demasiado cerca, ahora ya está claro, el lector extrae sus propias consecuencias, la próxima vez será en el taxi. Ya no cabe duda de lo que es Besfort, pero... un momento... realmente, tras toda la ignominia vertida sobre él, al final de la novela, nada resulta concluyente. Kadaré ha vuelto a jugar con el lector. ¿Tiene Besfort las manos manchadas de sangre? ¿Es culpable de algo que vaya más allá de gestionar mal sus sentimientos?

En efecto, parece que Besfort ha pensado en el asesinato. Al menos, se baraja tal posibilidad en el *vertido imaginado* del investigador, donde *reflexiona* acerca de esa posibilidad para Rovená:

“Un asesinato no era cosa difícil en Europa, pero en Albania, por el momento, lo era probablemente aún menos. Moteles pequeños al margen de todo control, donde por dos mil euros se hacía desaparecer cualquier rastro, los había por todas partes” (183).

Para Lulú, la amante de Rovená,

“los tiranos, como era cosa de todos conocida, no admitían nunca una pérdida (...) Los temperamentos tiránicos se inclinan por las soluciones radicales” (282),

es decir, concluye que Besfort “había asesinado a su amada” (284). Todo *El accidente* es una grandísima parafernalia, una puesta en escena hueca, una impostura mayúscula, la mayor “Gran Estratagema” de las “Grandes Estratagemas” de Ismaíl Kadaré.

Cabe afirmar que, argumentalmente hablando, pocas cosas resultan certeras en esta novela. En efecto, hay un accidente. Que en él hayan muerto Besfort y Rovená ya es discutible. Que Besfort haya asesinado a Rovená es muy dudoso, al menos tanto como que Besfort sea un criminal internacional, o un criminal de guerra, o un espía. Que Rovená sea una *escort*, una miembro de un servicio de acompañantes europeo, tampoco es muy

fiable, y que la amante lésbica de Rovená pertenezca a los servicios secretos serbios..., en fin, que este trío se encuentre implicado, de alguna manera, en el cenagal político de la guerra de Kosovo, de los bombardeos de la OTAN en Serbia... En efecto, en el interior de un sobre aparecen unas fotografías con un niño serbio ensangrentado por las bombas de la OTAN... ¿Ha sido llamado Besfort por el Tribunal como culpable o como testigo, como observador o como copartícipe? ¿En el accidente del taxi la mujer fue sustituida por un maniquí, por una muñeca? ¿Está el lector ante un *vertido soñado* de retazos de la historia, reunida por un investigador mediante recopilaciones de un informe pericial, y de unos informes de los servicios secretos serbios y montenegrinos y albaneses? ¿Se puede explicar que al final la pareja deambule por bares y hoteles de Europa, de Albania, de Tirana, ambos vivos y como si tal cosa, los dos, Besfort y Rovená, con los nombres cambiados?

Nos encontramos ante el mayor *Código Negro* de toda la narrativa kadariana, definido en este párrafo que muestra la mezcla de voces, diálogos que pudieron ser y no fueron, que fueron y no se pronunciaron, que no sucedieron y sin embargo sí que ocurrieron... en la desorientación de Besfort ante lo que presencia:

“En todo aquel galimatías, ni él mismo era capaz de distinguir lo que había pensado para sí y lo que le había dicho realmente a Rovená. Mucho menos era capaz de imaginar lo que ella había escuchado y lo que no” (173).

Y en *El accidente* encontramos el *leitmotiv* más desesperante y cruel que ha utilizado Kadaré con los lectores de sus novelas. Cuando el lector se relame creyendo que tiene agarrados algunos pelos, algún retazo de narración o de diálogo revelador, una clave que ayude a descifrar al texto, justo en ese momento que ha capturado con avidez la escasa información que se le ha proporcionado, entonces, el narrador pronuncia su terrible acotación: “Aunque ninguna de estas últimas palabras había sido pronunciada” (248), quizás, tal vez, solo imaginada, porque estamos ante el *vertido* de la imaginación del informe del investigador, que *imagina* como quiere, lo que quiere y cuando quiere, de la forma y manera en que le viene en gana, rectificando y opinando después que lo *vertido* nunca tuvo lugar. En varias ocasiones en esta novela, una afirmación similar desbaratará indicios que habían arraigado en el lector.

Si insistente es la caracterización principal de Besfort Y. como tirano, resulta bien curioso que una búsqueda en Internet de Rovená St. arroje luz sobre el nombre de la

protagonista. Rovená Stefa⁷⁵⁷ es una de las cantantes pop albanesas de mayor éxito. Su primer disco, de significativo título y que encaja con la poética *antisolar* kadariana, es *Cae la nieve* (2002).⁷⁵⁸ ¿Se trata de un guiño de Kadaré, que ha buscado caracterizar a su protagonista femenina con los atributos de la cantante, que simboliza el éxito arrollador de una Albania moderna y avanzada, que habla inglés, capaz de sobrevivir en el ámbito cultural sajón, que hace gala de una seguridad sexual agresiva y decidida, como una forma de reafirmarse? ¿Tiene realmente la Rovená St. de *El accidente* algo en común con la cantante Rovená Stefa, o es simplemente una *coincidencia* juguetona del autor en la línea de la *serendipia* que caracteriza el constructo literario de la post modernidad?

11.6.1.2-La vieja Europa y la moderna Albania

El lector ha identificado, claramente, a Besfort con un tirano, si se desea, con el propio Enver Hoxha, más aún cuando el propio Besfort se pregunta de forma retórica un “Monstruo, ¿cómo has conseguido contagiarnos tu estigma?” (184), donde claramente se reconoce como señalado de la misma forma que el dictador. De esa forma, si el simbolismo de Besfort Y. recae sobre Enver Hoxha, la figura de Rovená, en esa serie de equivalencias, será la domeñada Albania. Conforman el binomio dictador/territorio dominado, un sometimiento que se mantiene desde hace nueve años. El dictador acaba consumiendo, asesinando al país, que sin embargo, encarnado en la joven mujer, se transforma en la moderna Albania –en la sexualmente agresiva cantante pop–, y solo así puede retornar desde más allá de los muertos, al estilo de una Eurídice triunfadora que alcanza –y en esta ocasión puede que sí lo conseguirá– la salida del Infierno... aunque esa huida del Hades ya la convierta, pese a toda su juventud y modernidad, en una *funerviva*.

La simbología no se detiene aquí. Podemos trazar más relaciones con la línea histórica de Albania:

Besfort representa a esa vieja Europa que intenta aplastar la pujanza de los países que se han sacudido el yugo comunista, como la nueva Albania de Rovená. Se trata ya de un continente más político que práctico, que cercena continuamente los intentos de florecimiento de Albania. Rovená es a la modernidad lo que Besfort a lo anticuado, Rovená es a la vida lo que Besfort a la muerte; Rovená es la Albania democrática mientras Besfort es la Albania del comunismo de Hoxha, y ambos coinciden físicamente y fraguan su relación en el periodo de la bisagra postcomunista, durante el que son revolcados por

⁷⁵⁷ Fier (Albania), 1979.

⁷⁵⁸ Título original en albanés: *Bie dëborë*.

el caos inicial de la quiebra de las estructuras. Rovená sabe amoldarse, incluso cambiará su nombre de orden, *Anevor*, mientras Besfort, que representa un ciclo extinto y sin posibilidad alguna de supervivencia, realmente da la sensación de que fallece de una forma definitiva en ese taxi. Se extingue.

Rovená albergará en su geografía y en su historia interna las marcas de Besfort, como Albania transporta las llagas del dictador Enver Hoxha, y así lo reconoce, como si fuera el propio territorio hastiado de tiranía quien hablase por boca de la mujer:

“Está bien, cae, álzate de nuevo, haz lo que te venga en gana.
Yo no te puedo evitar. Ni a ti ni a tu sombra. Ni a tus cenizas,
si es que llegas a hundirte. He sido tuya. Reconozco tu
imperio y no me avergüenzo. Pero yo no quiero esa corona”
(219).

De esta manera, también, Besfort podría representar a la política albanesa, turbulenta y sucia, mientras Rovená significa la sociedad *sufriente*, siempre maltratada, herida, pero con cierta capacidad de regeneración y esperanza. Cuantos más símbolos se asocian a uno y otro personaje, mayores son las cargas negativas y positivas que se les van equiparando.

Asimilando que Besfort encarna a la vieja Albania, y que Rovená es la Albania joven, del texto se desprende que la Albania joven no puede, ni debe, someterse a ningún poder totalitario ni económico, ni siquiera al absolutismo financiero y monetario de Europa. Eso parece querer advertirnos Kadaré.

11.6.2-El ámbito europeo de los no lugares

El decorado por el cual deambulan los personajes de *El accidente* es un atrezo de interiores, casi siempre referido a habitaciones de hoteles, bares, transportes colectivos... todos ellos son ámbitos que envuelven a los protagonistas en una esfera *globalizada*, en este caso *europeizada*, que son

“espacios no marcados, a través de los cuales los protagonistas del texto transitan de modo impersonal y respecto de los que no establecen ningún tipo de conexión afectiva, identitaria o de pertenencia” (Gómez Martínez, 2013: 12).

Los protagonistas, Rovená y Besfort, se muestran profundamente desarraigados en su tránsito por estos espacios ásteros, deshumanizados. Las habitaciones de hotel, las salas de espera de los aeropuertos, las cafeterías y los bares, los medios de transporte, favorecen la aglomeración de personas y, al no ser lugares de intimidad, fomentan la incomunicación de esas mismas gentes en tránsito.

Estos lugares han sido definidos por Marc Augé como *no lugares* en su obra *Los no lugares. Espacios del anonimato. Una antropología de la sobremodernidad*, a la que ya me he referido anteriormente. Augé parte de la premisa de que un lugar para definirse como tal, necesita reunir las cualidades de “identidad, relacional e histórico” (Augé, 2000: 83). Por tanto, un *no lugar* será aquel que no pueda referirse en función de esos parámetros de identidad, relación e historia. Estos espacios, pueden ser constituidos con ciertos fines como transporte, comercio y ocio, o bien en función de la *relación* que los individuos mantienen con ellos (98). Como una característica más de estos *no lugares*, aunque no común a todos ellos, pero si necesaria para acceder a la mayoría, es que siendo *ubicaciones de anonimato* existe una casi obligación de identificarse para ganar su franco acceso (104). Después, el *no lugar* puede crear una *identidad compartida* durante el tiempo que uno se encuentra inmerso en él, ya sea como miembro del pasaje, como parte de la clientela... pero en el caso de Besfort y Rovená ni siquiera existirá una identificación transitoria con ninguna masa de ningún *no lugar*, y su paso por los bares y los hoteles, por las salas de espera, los ubica como desarraigados en un cruel y solitario espacio de incomunicación paneuropeo.

Jugando con la teoría de Augé, pasaré a denominar como *delirio de sobremodernidad*, aquella necesidad impulsiva del individuo por ratificar profundamente su identidad para ganar el acceso a un espacio que de inmediato lo despojará, de forma automática, precisamente de esa identidad, en cuanto sea integrado en él, y durante el periodo de tiempo que permanezca inmerso en el proceso de pertenencia, incluso trasponiendo o trasvasando su propia identidad a una zona externa.⁷⁵⁹ Evidentemente, a través de estos espacios que se aprovechan del *delirio de sobremodernidad* del individuo

⁷⁵⁹ Un ejemplo “clásico” de lo que denomino *delirio de sobremodernidad* podemos encontrarlo al acceder a un avión. Tras superar los numerosos controles de seguridad en los que hay que mostrar una y otra vez la identificación, durante el periodo de tiempo de vuelo el individuo se sume en una fase de inutilidad durante la que nada puede hacer, despojado de su identidad que ha sido suplida por el número de asiento, y trasvasados su nombre y sus apellidos a una lista de pasajeros externa. Solo con la salida del aeropuerto recuperará sus atributos. Otro ejemplo, podría ser la necesidad de acreditarse para acceder a determinadas discotecas, eventos deportivos o espectáculos de masas, para, una vez traspasada la puerta, sumirse en el anonimato de los miles de espectadores del estadio, o la multitud abigarrada que baila en la discoteca, mutando la individualidad en identificación colectiva y no recuperándola hasta la salida.

para despojarlo de su identidad, se alcanza un elevado grado de incomunicación, y con ella acontecen la soledad y el aislamiento. Son ubicaciones como las que Besfort y Rovená frecuentan en la novela de Kadaré. De hecho, podría afirmar que toda la novela de *El accidente* es un espacio que se aprovecha del *delirio de sobremodernidad* de sus personajes protagonistas, de su imperante y urgente necesidad de afirmar su identidad, aislándolos. Esto es así porque “el espacio del no lugar no crea ni identidad singular ni relación, sino soledad y similitud” (Augé, 2000: 107).

De esta manera, el ámbito europeo que aparece en la novela de Kadaré es un *espacio de indeterminación europea*, una zona oscura, una tierra de nadie, un lugar desnaturalizado, desarraigado, anónimo, uniforme, cruel e insensible, completamente ajeno a la individualidad, a la reafirmación del yo, a la manifestación de lo personal y la ratificación de lo propio frente a lo colectivo, totalmente anulado ante lo imperante de lo masificado, empaquetado, distribuido, numerado, producido y agendado. Un ejemplo de este espacio europeo en su extensión *macro*, sería el aeropuerto de Fráncfort o la ciudad de Londres, y en su nivel *micro*, un restaurante de una cadena de *fast food* o un *Burger*..., un bar o un café...

Una novela que también refleja este deambular de lo que podría denominar como el *espíritu europeo del desarraigo* que se extiende por el continente, y que se antepone a los personajes de *El accidente* y, en cierto modo, los rasgos psicológicos de su protagonista coinciden con muchos de los aspectos de la desorientación de Besfort y Rovená, es *Austerlitz* de W. G. Sebald. En ella, Jacques Austerlitz vagabundea como un *funervivo* por algunos *no lugares* característicos europeos, como lo son la estación de Amberes, el *Great Eastern Hotel*, o la ciudad de Londres.⁷⁶⁰ Jacques Austerlitz, como

⁷⁶⁰ Ya desde el inicio de la novela de Sebald hay una inmersión en un mundo de claroscuros inquietantes. Desde el *Nocturama* hasta la estación de Amberes, todo transcurre en un ambiente velado y oscurecido – ambiente del cual surge, como una estantigua, Jacques Austerlitz– y se describe entre certeras ausencias de colores, como si todo lo que vaya físicamente unido a la figura de Austerlitz se le aparezca al narrador como desdibujado, de contornos indefinidos, borrosos como la memoria del protagonista. Desde la primera charla con Jacques Austerlitz se cumple una de las grandes máximas de la memoria: el olvido. Porque la clave de la memoria, de recordar algo, es el olvido, y Jacques Austerlitz, en su devenir como huérfano y niño de acogida por Europa, olvidó sus recuerdos y será ahora, en esas apariciones fantasmales ante el narrador, cuando irá pormenorizando cómo los pudo ir recuperando. Austerlitz parece sostenerse sobre unos pies de barro que alimentan dudas sobre su realidad: primero, aparece de entre el blanco y negro en la estación de Amberes, después –y esto es bien significativo–, el narrador ha sido tratado de problemas de vista previos al encuentro de ambos en el *Great Eastern Hotel*... ¿Son acaso los sueños de un loco?, ¿de un europeo solitario en una Europa descarnada? Porque lo escrito en *Austerlitz* bucea en el dolor del Continente, reflejado en ese “mal de las estaciones” que aqueja por partes iguales a narrador y protagonista. Y como un duende venido del pasado, con la capacidad de embrujar, Jacques Austerlitz mantiene a su interlocutor embozado, ensimismado, insensible al transcurso del tiempo, mientras escucha la historia que se le narra – una historia de muerte, siempre muerte– en el *Great Eastern*, hasta alcanzar las tres de la madrugada sumidos en una catarsis atemporal en donde nadie siente sueño, hambre o sed. Sólo son entonces, Jacques

antes el portero Bloch de Peter Handke, o el Mersault de Camus, son ejemplos de *funervivos* desarraigados, extraviados en sus *no lugares*.

11.6.2.1-Lugares que son no lugares: hoteles, bares, aeropuertos...

Los hoteles se suceden en las vidas de Besfort y Rovená casi como una letanía. El despertar de Besfort en la semana cuadragésima, produce una unificación de todos los *amaneceres de habitación de hotel* que han vivido: “Como es frecuente en los hoteles, le pareció que el despertar procedía de la ventana” (63), pero es imposible saber, por la decoración de la habitación, no ya el hotel, ni siquiera la ciudad en la que se encuentran:

“Por un instante mantuvo los ojos clavados en las cortinas, como si estas le fueran a desvelar de qué hotel se trataba. Pero nada se revelaba aún, ni siquiera el nombre de la ciudad donde se encontraba”,

para, unas páginas después, enumerar hoteles por los que han deambulado juntos como si se tratase de una geografía dantesca, un territorio por el que vagan los *funervivos* en su desesperación:

“Plazza, Intercontinental, Palace, Don Pepe, Sacher, Marriott. Sus letreros se iluminaban alternativamente con un brillo pálido, azul, anaranjado, rojo” (66),

y después, los bares: “Kempinski, Kronprinz, Negresco” (68). Unos y otros marcan una geografía del desarraigo, de quienes no han encontrado su lugar y están condenados a vagar por una zona indeterminada, sin identidad. Los hoteles son un espacio de tránsito que muchas veces será, incluso, círculo infernal en el que se encuentra instalado el condenado.

La habitación de hotel es una *estación de penitencia*, y como tal siempre ha resultado de importancia capital en la narrativa de Kadaré, que muchas veces se proyecta desde toda una *poética de habitaciones de hotel*, no sólo en *El accidente*, aunque en esta obra se sublima semejante visión. Desde *El general del ejército muerto*, que ya se aloja

y su interlocutor, flujo de información, que es lo mismo que decir flujo de memoria, porque ambos son eso: memoria. Sin olvido no hay memoria, y sin falsedades no existe la verdad. Desde ahí, se articula el discurso de Jacques Austerlitz y el sentimiento del *desarraigo continental* del que tan enfermos están Besfort y Rovená. Ellos, se sostendrán, como Austerlitz, sobre el flujo de la memoria, del recuerdo y de los olvidos: de la falsedad y del extravío de la identidad.

en hoteles y sufre del mal que acomete a los personajes kadarianos en las habitaciones cuando cae la noche –imposibilidad de conciliar el sueño o bien, pesadillas, desorientación, mareos, dolores de cabeza, ataques de pánico, visión borrosa... incluso toma de conciencia de que se es un *funervivo*...–, pasando por numerosos personajes que han ocupado habitaciones como una forma determinante de avanzar en sus narraciones; Vjollca Morina en el *Mazreku*, por ejemplo, que utiliza el hotel como reclamo y una forma de atrapar a los traidores –y en él mantiene sus relaciones con Lul–, o también las posadas, como esa recurrente de *Los Dos Robertos* que aparece, junto al mítico hotel *Dajti* de Tirana, en muchas de las obras.⁷⁶¹

Será el nombre de los hoteles, trasmutados en otros que ya no son aquellos pertenecientes a las cadenas estatales, sino que forman parte de las grandes corporaciones europeas, lo que alerten a Rovená del cambio político de Albania, de cómo se ha sumergido, tras abandonar el comunismo, en la *desidentidad* europea:

“Por primera vez, ella se animó leyendo en voz alta sus nombres: Hotel Montecarlo. Bar-café Viena. Motel Z. Motel La Discreción. New Jersey. Hotel Reina Madre.

¿Cómo es posible?, repetía una y otra vez en voz alta.
¿Cuándo habían levantado todo aquello?” (186-187).

Los hoteles contienen en su seno un componente doloroso, de maldad, en tanto que remedan la propia casa, pero no son el hogar, y en esa copia, se alejan cruelmente del mismo. La relación de Besfort y de Rovená con los hoteles va derivando, trazando un arco de felicidad hasta alcanzar el desengaño absoluto y el dolor. Al principio, el hotel significará la dicha del encuentro con *el otro*, con el amante; pero, al final, la habitación de hotel, ya convertida en *estación de penitencia* para ellos, incluso se les aparecerá en los instantes de angustia previos al accidente, como integrante de una parte de ese

⁷⁶¹ Entre otros personajes que sostienen una relación significativa con las habitaciones de hoteles o de pensiones y fondas, y que se transforman en sitios de tortura para ellos, *estaciones de penitencia*, en vez de lugares de descanso, cabe destacar a los dos protagonistas de *Días de juerga*, encerrados en su habitación de hotel de una ciudad de provincias, fumando hasta la asfixia y entregados al aburrimiento, la desesperación y el hastío. También, el escritor Bessian Vorpsi y su mujer Diana, en viaje de luna de miel por la zona del Rrafsh, en *Abril quebrado*, y el nefasto influjo montañés que sobre su relación ejercen los lugares en donde pasan las noches, en particular la última posada en la que se albergan. En *El concierto*, será otro escritor, Skënder Bermema, alojado una habitación de hotel en China, donde experimente momentos angustiosos y opresivos, o los dos investigadores homéricos de *El expediente H.*, durante toda la novela albergados en el hotel *El globo*, después en *La Posada del Cráneo del Búfalo*, incómodos, devorados por los chinches y la falta de higiene, continuamente sometidos a vigilancia por los espías. Y en *El informe secreto*, Tuz efendi será ejecutado en la habitación en donde debía pasar su última noche antes de lo que sería su triunfal retorno a la capital del Imperio otomano.

marasmo que es el espacio paneuropeo, reflejado en los flashes del paisaje de la autopista que los pasajeros van avistando desde las ventanillas del taxi:

“Fráncfort. Intercontinental. Viena. Monaco-L’Hermitage. Kronprinz. Ella siente vértigo. Pero si éstos son los hoteles donde hemos estado. (Donde hemos sido felices, susurra con aprensión). ¿Por qué se vuelven de pronto contra nosotros? Lorelei. Schlösshotel-Lerbach. Ernst Excelsior. Biarritz” (314-315).

Los bares, sin embargo, marcan un doble aspecto de principio y fin, de resurrección, de circularidad en la novela. Será en un bar en donde se inicie la relación entre Besfort y Rovená, también, un piano-bar como escenario para que Rovená entable relación con su amante Lulú. En un bar, tras la muerte de Besfort, se verá al propio Besfort, y en ese mismo piano-bar, reaparecerá Rovená resucitada. Al contrario que ocurre con el hotel, estación de paso y *penitencia*, el bar posee un poder regenerador, es el punto de partida, el inicio y el *reinicio* de la jugada, desde donde arrancan las diferentes líneas de narración de los *many worlds* del universo *cuántico*. En los bares se vuelven a lanzar los dados del universo.

Los bares y los cafés sirven de punto de reunión fuera de las habitaciones del hotel para la pareja, pero además, utilizados de una manera individual, serán una forma de tomar el pulso y la conciencia a la realidad sociopolítica del país. Besfort palpará el descontento social de los albaneses desde la perspectiva que le ofrece la cafetería del hotel *Sky Tower* de Tirana (135-140). Rovená, se topará con un asunto algo más espinoso en La Haya, y será el proceso desencadenado contra Milosevic por crímenes contra la humanidad por el asunto de la limpieza étnica en Kosovo. Una Rovená entonces confundida al respecto del papel que Besfort interpreta en ese proceso, penetra algo desorientada en un bar cercano al edificio del Tribunal para coincidir con un grupo proalbanés y distinguir, en una mesa, la figura de un escritor austriaco favorable a la causa serbia. No es otro, aunque no se mencione directamente, que Peter Handke (243).

Dentro de estos bares, aparece el club de alterne e intercambio de parejas *Lorelei*, que cumple una función importante dentro del texto de *El accidente*. Este *no lugar* articula la novela con un juego literario al sostener el diálogo con el texto cervantino de *El Curioso Impertinente*, pero además, tal y como señala Roberto Gómez, el *Lorelei* actúa dentro del texto como lugar “de deshumanización total” (2013: 22). En efecto, tras la orgía del intercambio de parejas, Besfort y Rovená han abandonado un tipo de relación en donde

los sentimientos y afectos tenían alguna prioridad y la han llevado a otro estado, ahora fundamentada en lo puramente carnal y sexual, como la de un cliente y su prostituta, su *call-girl*. Ambos han ocupado su lugar en el Círculo V del Infierno tras su paso por el *Lorelei*: ahora ya están en disposición de ser elevados en volandas por el vendaval. Si entraron en el club como Dante y su Beatriz, como Orfeo y Eurídice, o tal vez como Hades y Prosérpina, experimentan una mutación, una metamorfosis, y lo abandonarán como Paolo y Francesca.

Dentro de los *no lugares*, los medios de transporte cumplen una función de enlace entre un *no lugar* y otro y, mientras llevan a cabo esa tarea, también se convierten en algo parecido a espacios deshumanizados y colectivos, incluyendo las salas de espera y vestíbulos. Los pensamientos individuales del viajero, inmerso en el acto masificado de recorrer el territorio globalizado, hacen que se produzca una toma de conciencia de la propia angustia. Exactamente eso le sucede a Rovená:

“En el tren que rodaba hacia Luxemburgo, las frías planicies europeas medio blanqueadas por la nieve reflejaban mejor que ninguna otra cosa su propio embotamiento (...)

A medida que el tren se trasladaba hacia el norte, más imperiosa se iba tornando la angustia. Sin embargo algo en su interior la hacía retroceder. Una sensación extraña, desconocida. La idea de que era una mujer joven y hermosa dirigiéndose al encuentro de su amante a través de la Europa aterida por el invierno se le manifestaba indecisa” (Kadaré, 2009: 106-107).

Si los trenes recorren una Europa congelada, los aviones sobrevuelan en medio de turbulencias y, de nuevo, hace aparición el vendaval. La *falacia patética* se ha cristalizado, en este caso, en los medios de transporte, que se han convertido en una proyección del estado interior, agitado, turbulento, helado, de los protagonistas:

“Era también un día de lluvia y niebla. El avión que hacía el enlace Tirana-Viena parecía a punto de ser engullido. Rovená se sentía aturdida... El vuelo daba la impresión de no tener fin” (90).

11.6.2.2-El taxi: de no lugar a espacio mítico

En uno de los habituales guiños de cajas chinas, simetrías y juegos de espejos, Kadaré desliza lo que podría denominarse como una *escena simétrica* de taxi, pero con

diferente desenlace a la que termina con el accidente. En la página 82, Rovená recuerda que viajaba con Besfort en el interior de un taxi:

“No nos decíamos nada, Me había echado el brazo por los hombros y yo esperaba con emoción que me besara, pero eso no sucedía. Parecía aún más agotado que yo, y ausente.

En el espejo retrovisor mi mirada se encontró por un instante con los ojos del conductor. Me parecieron inquisidores, como si estuvieran pendientes de mí más que de la carretera. Sabía que aquello era efecto del cansancio: sin embargo, me aparté un poco para salir de su campo de visión. Besfort, que percibió el movimiento, me estrechó aún más contra su cuerpo. Pero continuamos sin besarnos”.

Kadaré acaba de narrar la escena del accidente. El lector, desprevenido, o desconfiado, continuará toda la novela esperando hallar esta escena como un maná argumental, pero la ha tenido en la página 82, y la ha pasado por alto. Es la escena del accidente del taxi. Exactamente esa. Simplemente, cambia el resultado. Los pasajeros no se estrellan en esta ocasión, y Besfort, aparentemente, no se está “esforzando por besarse”, aunque sí hay cierto forcejeo corporal-postural, junto a ese cruce de miradas entre Rovená y el taxista, acaecido en el retrovisor, que es absolutamente determinante para el accidente. Ha ocurrido, y el lector no disfrutará de otra ocasión para volver sobre ello, al menos narrado así, de primera mano. Únicamente recibirá, ya, versiones deturpadas de boca de segundos y terceros testigos. Migajas, comparadas con el tesoro narrativo que se le ha mostrado en esta página 82, y que se le ha escamoteado sin que apenas haya podido reparar en ello.

En el taxi, concretamente en su espejo retrovisor, flota una imagen intangible del misterio que articula toda la novela y es el origen y el desencadenante del propio accidente: “Taxi sobre cuyo espejo (...) debía haberse reflejado el enigma” (267). Porque el enigma es un accidente y el accidente es un enigma. Queda un testigo vivo: el taxista, que ha sido sometido a numerosos interrogatorios por parte del investigador, y sus testimonios han ido dotando al taxi de ciertas características míticas en función de cómo percibía el conductor a Besfort y Rovená, si es que de ellos se trataba, ubicados en ese asiento de atrás.

Colocado en una similitud con el propio autor, o con el narrador, o con quién posea las claves de la novela –unas claves que sin duda se albergan en la cabeza de Kadaré– se afirma del taxista que “era sin duda el conductor quien escondía el enigma” (271), en una

concluyente afirmación de reconocimiento de culpabilidad en la voz narradora: en todo momento esa omnisciencia, que ha montado el puzle, es la única que está en posesión de todos los detalles. Y esa omnisciencia es la que nos conduce, como lectores, a su merced, indefensos en el asiento de atrás, a la manera en que Besfort y Rovená son llevados por el taxista.

En un primer esfuerzo memorístico, superando el choque traumático y el terror, el taxista consigue determinar que ambos ocupantes tenían las caras “frías las dos (...) pálidas como la cera” (269). ¿Estamos ante un Hades-Besfort montando en su carromato a Prosérpina-Rovená, para conducirla al inframundo?

Sin embargo, el taxista recuerda algunos sucesos más, previos al instante del accidente:

“Se hizo el silencio (...) del exterior llegaba una especie de deslumbramiento (...) parecía como si el taxi fuera propulsado a través de los cielos” (270).

Los dos amantes están viajando a bordo de un carro mitológico, todo parece indicar que, por algún motivo, tal vez estén siendo *constelizados* al haber destapado la compasión de los dioses, volando hacia la inmortalidad, aunque

“ellos mismos parecían horrorizados. Al menos los ojos de ella. Yo distinguí su horror en el espejo retrovisor”.

Ellos, ya sabemos, “se esforzaban por besarse”, entonces, añade el taxista,

“fue el momento en que caímos. Todo se desbarataba en el abismo. La luz te cegaba. Te desintegraba”.

Se ha pasado de una *sensación ascensional* a una caída en un agujero negro de acusado *marchamo cuántico*, con desintegración de la materia incluida. La secuencia ascenso/descenso viene asociada con una explosión de luminosidad y con un silencio absoluto. Besfort y Rovená son ya dos *funervivos* en el Infierno de Dante, son Orfeo y Eurídice, Hades y Prosérpina, Paolo y Francesca, y ocupan el lugar del arquetipo a bordo de ese *taxi mitológico*. Nos encontramos, así, ante un Kadaré, además, transmutado en Ovidio, porque Rovená, como se afirma en la página 309, ha sido “metamorfoseada”, mientras que Besfort ha “experimentado aquello que jamás nadie ha podido vivir hasta hoy”.

En el taxi, en la enésima versión de lo sucedido, esta vez *imaginada* por el investigador como una de las posibilidades definitivas, Besfort invoca a Eurídice en esa mañana del 17 de octubre, de camino al aeropuerto de Viena. Al hacerlo, tal vez porque él sea un Orfeo moderno que vuelve para saldar su error de no haber podido rescatar a la mujer en la historia original –o quién puede alcanzar a conocer los motivos–, al invocar a Eurídice, se provoca en el vehículo una mutación espacio-temporal, y el taxi cambia de dimensión, si es que todo este asunto ha ocurrido en un taxi camino del aeropuerto de Viena, y no en otro lugar, y en otra época:

“Minutos, años, siglos enteros, hasta que una fisura lo hiende todo (...) Se diría que el taxi se ha separado bruscamente del suelo. Eso es lo que parece en realidad. Con las puertas abiertas, podría creerse que al taxi le han salido de pronto alas. Y de este modo transformado avanza surcando el cielo. A menos de que nunca haya sido un taxi sino otra cosa que ellos no hubieran podido percibir. Ahora es demasiado tarde. Ya nada se puede rectificar” (316).

Los dos protagonistas, que no así el taxista, penetran en una nueva dimensión, “Rovena y Besfort Y. ya no están...”, y para mostrar la posibilidad *cuántica* de que hayan entrado en una línea en donde su existencia sea inversa a la que han mantenido, el narrador escribe las siguientes palabras al revés, significando de forma gráfica el tránsito, el trasvase a otro *mundo cuántico*: “Anevor... odnum etse ed nos on ay Y. trofseB y anevoR”.

Aparece cierta traza en la narración de lo que podría denominarse como *derrota cuántica*, en el hecho de que si Besfort Y. asesinó realmente a Rovena St., salió impune de ello, precisamente amparado por el baile de espacios y tiempos. En ese sentido, en la pequeña *coda* final que se ofrece como forma de cierre, escrita desde un tiempo futuro, ya se afirma algo semejante:

“una tercera hipótesis admitía con toda probabilidad que Besfort Y. había cometido un asesinato, si bien resultaba imposible datar el hecho. Y dado que era así, sus partidarios se veían en la obligación de renunciar a la idea del asesinato, a menos que éste, consideradas las circunstancias, se hubiera llevado a cabo en otro espacio, allí donde los actos existen pero al margen del tiempo, pues, en tales zonas, el tiempo no existe” (318).

11.6.2.3-Ciudades: Bruselas, Estrasburgo, Luxemburgo, Viena, La Haya, Tirana...

Europa y sus ciudades, son el escenario sobre el cual se desarrolla la acción de *El accidente*, la novela con mayor amplitud de escenarios, todo el continente, de las escritas por Kadaré. Si en algunas de sus obras utilizaba una dualidad que basculaba entre lo local y un punto externo, para ubicarse en Albania y en la Unión Soviética, o en Albania y China, o tal vez desarrollaba toda su acción en un lugar extranjero como Egipto, en esta oportunidad será una gran parte de Europa la que se balancee con Albania. Pero no se trata de cualquier geografía europea. Las ciudades por las que evolucionan Besfort y Rovená poseen una marcada carga intencional.

En *El accidente*, Ismaíl Kadaré busca colocar a Albania como parte *del orden de cosas* de la Europa de occidente, como una nación más, integrada en el decurso de la construcción de la política común del continente. Por ese motivo, las ciudades que aparecen son ubicaciones de gran calado político, centros de poder económico y judicial en donde se producen la mayoría de las tomas de decisiones que afectan a Europa. De esa forma, Kadaré puede contraponer entre la avanzada Europa de las decisiones y la Albania, en concreto la Tirana, recién salida del comunismo, depauperada, herida, con todo un enorme trabajo por hacer y el futuro incierto por delante. La Europa por la que se mueven los protagonistas es una Europa de hombres de negocios y de tomas de decisiones inhumanas, desalmadas, frías, desprovista de aura.

Las ciudades, que para Augé son ‘lugares’ al contar con una identidad y una historia determinada y concreta, en el proceso destructor material y político, en la degeneración moral en la que están siendo sumidas, en ese proceso, las ciudades se están volviendo hostiles, y con ello, transformando en *no lugares*. Como asegura Roberto Gómez Martínez:

“*El accidente* es la novela de la identidad en fuga en la que ni siquiera los continentes ni los Estados se han encontrado a sí mismos, ya que están en continuo cambio” (2013: 29).

Como ciudades de poder político y administrativo, por tanto, Bruselas, Estrasburgo, Luxemburgo y La Haya, las *calderas* de las decisiones de Europa, aparecen como puntos magnéticos a los que acudirá Besfort. Son ciudades de un marcado acento despersonalizado, donde lo que priva es el *estar de paso*, con numerosos políticos, administrativos y abogados, un gran despliegue de medios de transporte, personas en

continuado tránsito, hoteles para estancias breves; estas ciudades, con una historia de gran bagaje, han experimentado un camino hacia el *no lugar* al ponerse al servicio colectivo del organismo supranacional europeo, abandonando su identidad individual.

Rovena se instala en la ciudad austriaca de Graz, como una ubicación equidistante de las evoluciones de Besfort, una localización que podría permitirle a la mujer encontrarse a tiro de viajes cercanos de las ciudades anteriormente citadas para reunirse con su amante de forma rápida, aprovechando cualquier momento. Graz es una ciudad “catapulta” para Rovena, es decir, otro lugar en el que es imposible, dado el planteamiento con el que acude hasta allí, arraigar. Dentro del ámbito austriaco, también aparece Viena. Esta ciudad sorprende en comparación con el trato que reciben las demás en el texto, puesto que Kadaré emplea algo de tiempo narrativo para describirla:

“A los pies de la catedral, las calesas de otro tiempo esperaban como de costumbre a los turistas deseosos de diversión. Siete años atrás, ellos habían montado en una semejante. Estaban en pleno invierno. Una nieve ligera hacía que las estatuas parecieran dar tímidos signos de desear aproximarse. Ella tuvo la sensación de no haber visto jamás tal abundancia de nombres de hoteles y de calles que contuvieran las palabras *príncipe o corona*” (2009: 122).

La descripción busca mostrar la manera en que Viena se corrompe. La manera en que el turismo, el consumismo, y el abuso comercial de un pasado histórico, han ido destrozando la personalidad de la ciudad hasta convertirla en un elemento impersonal.⁷⁶² Será en esta Viena en donde Besfort y Rovena morirán... o, al menos, sufrirán el accidente vertebrador de toda la historia. De modo que Viena es el centro, el vórtice del espacio-tiempo, el ojo de aguja del *orificio cuántico* por el cual se destila el goteo de la historia de *El accidente*. Viena es el lugar del club del intercambio de parejas, es el lugar de la metamorfosis. Viena es el lugar, y a la par el *no lugar*, la ciudad que ejerce las veces de *gato de Schrödinger*, unas veces siendo y otras no siendo, actuando de esa manera sobre los protagonistas.

Tirana, mientras tanto, aparece con todo el esplendor de su retraso, con toda la explosión en la incorporación al capitalismo y la economía de mercado que genera lugares de consumo como bares, hoteles y restaurantes, mientras en las calles la gente se manifiesta reclamando los derechos fundamentales y el sistema político se sostiene sobre

⁷⁶² A este respecto, cabría recordar aquí las novelas de Thomas Bernhard y sus ataques a la cultura austriaca, en concreto a la degeneración vienesa, tan presente en la casi totalidad de su obra.

un estado de descomposición. En el juego de espejos que siempre mantiene Kadaré en sus obras, Tirana aparece como el reflejo invertido de Viena. Si la última es una ciudad, entonces Tirana es la *anticiudad*, cargada de esa polaridad negativa, aunque para los protagonistas la muerte se encontrará en Viena. En Tirana, los cambios vertiginosos de la caída del régimen, la especulación inmobiliaria, las políticas de corrupción, el caos, todo ello hará que Besfort y Rovená no se reconozcan en aquel lugar, que debería ser su casa, y por ello han iniciado el periplo europeo a la búsqueda de una identificación imposible, aquejados de ese urgentísimo *delirio de sobremodernidad*.

Si los personajes protagonistas encarnan algunos de los periodos políticos de Albania, las ciudades que aparecen en el texto también lo hacen, en parte, porque de una u otra forma se relacionan con la conformación y regulación de la nueva Albania tras la caída del comunismo. En Estrasburgo y en Bruselas tienen lugar las sesiones plenarias del Parlamento Europeo, celebrándose además, en Bruselas, las reuniones de las comisiones. En Estrasburgo se radica la sede del Consejo de Europa, organismo al que pertenece Albania desde 1995, para el que trabaja Besfort, en el negociado referente a las cuestiones de los Balcanes occidentales. En Luxemburgo se encuentran las oficinas administrativas del Parlamento Europeo, la llamada Secretaría General. Viena, por su parte, es la sede de la OSCE, la Organización para la Seguridad y Cooperación en Europa, un organismo clave para la resolución de problemas, como lo fue el conflicto de Kosovo. En La Haya se ubica el Tribunal Penal Internacional encargado de juzgar los crímenes contra la humanidad, y notoria fue su intervención encausando a Slobodan Milosevic en relación al asunto de la limpieza étnica en Kosovo, hasta que fue descubierto muerto en su celda.

11.6.3-*El accidente. Una investigación en clave temporal*

En *El accidente*, tiempo narrativo y memoria se entremezclan para sostener y levantar la trama, que está construida, completamente, a golpe de recuerdos. El *flash-back* es el elemento fundamental de la narración, que descubrimos incluso en algunas prolepsis que, de repente, una vez producidas, en su interior han virado en analepsis. Hasta los saltos adelante se transforman, en esta novela, en saltos atrás, concatenando recuerdos y más recuerdos de los protagonistas; esa es la forma, la manera en la cual avanza la narración, el tiempo narrativo consigue ir hacia delante cuando marcha hacia atrás,

remontando hasta el día del accidente, a la par que se acumulan los saltos al pasado. Ir hacia atrás es, en el texto, la manera de poder avanzar.

La investigación del informador, sumida en este caos, no podrá ser ni temporal ni ordenada, está construida con una serie de jirones de tiempo, de retales de momentos que, colocados unos junto a otros, van conformando un *patchwork* narrativo de la historia de Besfort y Rovená. Ubicado el investigador en el día 17 de octubre, se retrae desde allí a las cuarenta últimas semanas de relación de los finados..., pero esa analepsis generará otros saltos internos que lo conducirán hasta veinte años atrás. Los saltos sufren de ciertas desaceleraciones, algo que ocurre a lo largo de toda la novela, con una acumulación de recuerdos que se van derivando todavía más de la acción principal que había originado la analepsis.

Así que, gracias a las múltiples analepsis, a la desaceleración, y también a unas cuantas prolepsis, *El accidente* extiende su manto narrativo hasta casi treinta años antes del suceso y, si atendemos al pie de la letra a la delirante –en lo temporal– *coda* final, alcanzará unos mil años después del mismo.

11.6.3.1-Saltos y tiempo cuánticos

Es imposible no regresar una y otra vez al gato del experimento de Schrödinger, ante la carga *simbólico-cuántica* del texto. El gato, teóricamente, vivo y muerto a la par, al menos en determinado momento y hasta que no se desvela el resultado del experimento, se asemeja a los *funervivos* de Kadaré, estos personajes limítrofes entre ambos mundos. Y Besfort y Rovená asumen rápidamente su condición de *funervivos*, desde el instante en que comienza la novela ya están muertos en un accidente de automóvil; después, se recrean las últimas cuarenta semanas anteriores a su muerte, es decir, su permanencia en el umbral de la vida con la muerte, y terminan falleciendo para, de forma sorprendente, hacer una aparición espectral o sepulcral, entiéndase como se quiera, al término del texto. Como el célebre *gato cuántico*, unas veces están vivos, en otras, muertos, y en muchas ocasiones comparten ambos estados, porque los personajes asumen que se encuentran en ese estado definiendo su relación amorosa como una relación *post mórtem*, es decir, se encontraban *como* después de muertos: *funervivos*, tal que el gato.

Ambos amantes se hallan inmersos en un mundo que quebranta las leyes normales, que ha ido más allá:

“¿Qué les había incitado a los dos a vivir como natural una situación que no parecía de este mundo? ¿Qué sabía, qué percibían ellos que los demás no habían llegado siquiera a

discernir? ¿Qué leyes secretas habían descubierto, qué cara, qué curso diferente del tiempo?” (57).

Todos se encuentran ubicados en un *tiempo cuántico* en esta novela. El texto, que se ha iniciado refiriendo un acontecimiento ubicado en el pasado, el accidente propiamente dicho, y al desarrollo de la investigación posterior, que después fue retomada por el detective a título individual, se va aproximando en el tiempo de la narración hasta alcanzar esa noche de verano desde donde la historia es *imaginada* y reconstruida por parte del detective enfermo. En el *vertido* de la historia de Besfort y Rovená rige otro esquema temporal. Se nos contarán las últimas cuarenta semanas antes del accidente del 17 de octubre, el *volcado* imaginativo del detective se inicia en la semana cuadragésima, concretamente en una larguísima mañana que se ve sometida a una espacialización del tiempo a golpe de continuadas analepsis y virajes bruscos de la focalización de los puntos de vista.

Este primer capítulo de la Segunda Parte, “Cuadragésima semana. Hotel. Mañana” (63), enmarca en su título la semana de vida de los protagonistas, el espacio en el que se encuentran y la referencia temporal, a modo de un guión cinematográfico o apunte teatral, engarzando este *volcado* con ciertas fases del *Mazreku* y estableciendo los ejes de coordenadas en donde evolucionaran los personajes. Inmersos en este marco referencial, una tercera voz nos informa de las impresiones de él, de Besfort, al despertar con Rovená al lado. La voz narrativa se retrae en un flash back de nueve años, para después regresar al cuarto del hotel en donde Besfort evoluciona mientras Rovená duerme... o eso parece, porque el siguiente capítulo nos presenta la misma escena pero desde el punto de vista focalizado en una Rovená en primera persona, y que *simula* estar dormida para, a continuación, tomar el distanciamiento de una voz en tercera. Kadaré ha descompuesto en dos líneas argumentales y en dos percepciones distintas la misma narración, un *paso a dos*. Entonces, Besfort sale de la habitación para dirigirse al bar del hotel y tomar café; estamos en la página 78 y no regresará hasta la 119. Por medio, reflexiones, saltos temporales y análisis psicológico intrínsecamente unido a la *temporalidad* de los personajes.

Una continua construcción a golpe de flash backs, que se apoya en el motivo de la *alcachofa de la ducha* de la página 94, “la alcachofa de la ducha parecía negarse a obedecer. Así le había sucedido entonces tras regresar de Viena...”, abre una analepsis hasta que Rovená cierra ese mismo grifo en la página 117, y con él se concluye el

retroceso. Toda la novela está construida con este tipo de vaivenes que desconciertan al lector, unos bandazos que ayudan a crear diferentes momentos temporales paralelos, un *recurso cuántico* que ubica el pasado y el presente, prácticamente, en una simultaneidad, siempre que no nos olvidemos de que, además, se trata del *vertido de memoria* de un investigador enfermo y agotado que recuerda, ensambla, engarza, imagina, interpreta, añade..., que nos alimenta con los retazos de la historia pendiendo del tiempo y seleccionando los momentos que él desea.

Besfort marchó a tomar café en la página 78 y se abrió una ventana de tiempo de retrocesos... y con *la alcachofa de la ducha* se planteó un *sub-flash back* en la página 94 que se cerró en la 117, para colapsarse todo el primer retroceso en la 119 y terminar de concluirse así el capítulo. Como una medicina administrada en el interior de una golosina, Kadaré acaba de administrar a sus lectores un flash back contenido en otro. Cajas chinas de tiempo, *matrioskas temporalizadas*, *analepsis de fractales*. El despertar de aquella mañana de la cuadragésima semana se ha convertido en una espacialización temporal larguísima que, sin embargo, todavía no ha terminado en su narración, puesto que prosigue en el siguiente capítulo.

En efecto, hemos asistido a la mañana de Besfort, a la mañana de Rovená, a los recuerdos evocados de Besfort, a los recuerdos evocados de Rovená, y ahora, como colofón a ese día de la cuadragésima semana, se nos anuncia en el título del capítulo que se trata de “El mismo día. Los dos”. Por fin, se ha unificado ese *tiempo cuántico* que ha discurrido escindido para cada uno y ambos, ahora, van a protagonizar un mismo instante narrativo. Un mismo instante, en efecto, porque en la *línea cuántica* de los *many-worlds*, a la cabeza de Rovená acude –enmarañada en las dudas de la invención–:

“la letra de una canción que, más que haberla escuchado, era bien probable que la hubiera fabricado su propia mente”
(239).

La muchacha juega con la probabilidad de estar viviendo varias líneas de existencia posibles, tal y como enuncia esa canción que *recuerda*: “Dos vidas que me dieran/las dos veces te quisiera”. Ellos dos, *peregrinos de lo cuántico*, quizás estén viviendo en un remedo de dos vidas, al aparecer (insisto en que no debemos olvidarnos de esto) en el *vertido imaginado* de un investigador.

“Dos vidas, pensó. Es fácil decirlo. Por el momento no estaba permitido tener dos vidas”, pero Rovená no es sincera, porque ella está viviendo varias vidas a la par: es una

call-girl, una becaria, la amante de Besfort, mantiene una relación lésbica, e incluso tiene otro amante masculino..., ¿qué más nos oculta? ¿Y Besfort? ¿Cuántas vidas vive Besfort? Todo él es un enigma: ¿qué es lo que *no* nos oculta Besfort? En efecto, tras un instante, Rovená parece haberlo pensado mejor, porque añade: “Estaban en posesión de cierto simulacro pálido, muy pálido de esa vida prohibida” (239). Y al hacerlo, también estaban “aterrorizados (...) por la perspectiva de padecer en represalia la cólera del cielo” (240), al quebrantar las leyes convencionales de la física, del espacio-tiempo en su concepción más newtoniana.

En algún instante de la narración, Rovená ya ha aludido a Besfort como “su marido”, o que en un momento determinado lo había sido, pero será al final del texto cuando el lector asista a una revelación de sorprendente *carga cuántica*. Durante una discusión con su Lulú, su amante femenina, Rovená le pide que entienda que Besfort es “su marido” (277):

“Ellos lo mantenían en secreto... Al menos para ella, Rovená, así era (...) Él es mi marido en otro sentido, quiero decir en otro espacio...”.

“Marido secreto, otro espacio”, reflexiona decepcionada Lulú, en lo que sería el resumen de aquello que antes comentaba la propia Rovená que estaba prohibido poseer: dos vidas distintas. Ella disfruta de un marido en un espacio determinado (¿pero en qué tipo de espacio?), lo que significa que, al menos, se mueve en dos espacios distintos. La *confesión cuántica* ha tenido lugar.

Los *motivos cuánticos* de espacio-tiempo tienen mucha mayor presencia en el resto de la narración. Así, Besfort sufre la ausencia de Rovená como

“una distancia sideral, absorbida por un universo gigante sobre sí mismo, semejante a galaxias dormidas (...) Los astros proseguían su torbellino aletargador” (206-207).

Y cuando Rovená aparece, lo hace como si, por fin, llegara tras “recorrer decenas, quizás miles de años luz”. Y la *serendipia* también se hace presente en el texto:

“por increíble que pudiera parecer, justo en esos instantes, a mil kilómetros de allí, Besfort Y., mientras atendía las noticias de la televisión...” (255).

Los amantes se mueven en mundos y planos temporales coincidentes, en donde sucesos con cargas de *serendipia* y coincidencia se producen asiduamente. Esto me ha llevado a denominarlos como los *amantes cuánticos* dentro de la narrativa de Kadaré.

Y dentro del *Gran Juego* propuesto por Kadaré, el lector se encuentra con que la última semana de vida de los protagonistas no aparecerá consignada por completo en los informes del investigador. Se trata de una última semana fragmentada, una especie de *adenda* al informe, dado que no se puede reconstruir en su totalidad.⁷⁶³ Afortunadamente, se guardaba un fragmento de, al menos, las tres últimas jornadas anteriores al accidente que, en una especie de *borrachera cuántica*, el narrador omnisciente —que no es el investigador— califica como “la visión en todo caso descabalada del tiempo de los amantes” (265). Y esta voz aún va más lejos *en su deseo explícito de ser cuántico*:

“la aproximación del día cero, cuya significación en este trueque no se tornaba difícil de comprender: final, comienzo, ambas cosas a la vez o ni una ni otra, esta aproximación, pues, había contribuido probablemente a incrementar el pánico del investigador” (265),

ya que, a estas alturas, investigador y lector son el mismo personaje, y comparten el mismo pavor. Y por ello, “situado ante un torbellino que se sentía incapaz de dominar”, compartiendo las extrañas, pavorosas, compasivas y desconcertadas miradas de *voayeres cuánticos* de Dante y Virgilio en el cuadro de Francesca y Paolo,⁷⁶⁴ el investigador “había decidido quedarse al margen justo en el momento en que menos se esperaba”.

La renuncia del investigador a indagar sobre la última semana es otra decepción más para el lector, si acaso la mayor de todas. De esta forma, el narrador puede presentar una amalgama documental caótica que cimentará la falsa sensación de que Besfort y Rovená han muerto. Alejados de la investigación privada, inmersos en el grueso de documentos oficiales, afirma que se hallan “dos requerimientos repetidos de una nueva autopsia del cuerpo de Rovená”⁷⁶⁵ (265), “así como una solicitud de exhumación del cadáver de Besfort Y.”⁷⁶⁶ (266). Las solicitudes de autopsia de Rovená se completan con

⁷⁶³ Si el investigador ha *imaginado* todo lo que ha querido de diálogos, sentimientos y respiraciones, de las cuarenta semanas anteriores... ¿por qué de esta última semana no se puede *imaginar* nada más? Otro enigma desesperante.

⁷⁶⁴ Además, el narrador nos señala un matiz dantesco determinante: “Era probable que en la última semana Rovená y Besfort Y. se hubieran visto arrastrados por un torbellino del que en vano trataban de escapar” (308).

⁷⁶⁵ ¿Una “nueva autopsia”? ¿Eso significa que hubo una ‘primera autopsia’? Entonces, es indudable que la mujer ha fallecido en el accidente...

⁷⁶⁶ Si se solicita la exhumación del cadáver de Besfort Y... *ergo* Besfort Y. está enterrado. ¿O no?

el “categórico rechazo de sus padres”. La exhumación del cadáver de Besfort en Tirana es aceptada, pero nada más se sabrá de ella en el resto de la novela.

Lulú, la amante de Rovená, ofrece con sus hipótesis una nueva secuencia de caos al lector, enmarañando la historia con aquello que debería despejarla, indicándole que, además, se encuentra sumido en una trampa desde el principio, de la que necesita salir. Sus palabras son demoledoras para el *horizonte de expectativas* lectoral, o para lo que de ese *horizonte* pudiera quedarle en pie:

“Todo consistía en que él liberara su mente de la trampa en la que todos estaban atrapados hasta entonces. En la mañana del 17 de octubre, Rovená St. ya no estaba viva. De modo que, en el taxi que conducía al aeropuerto a Besfort Y., a su lado se encontraba otra mujer” (286).

Esta afirmación acaba de producir la demolición de la novela, que giraba en torno a la circunstancia indubitable de que Rovená había penetrado viva en el interior del taxi, y ahora, ya ni se trataba de ella, ni tan siquiera estaba en el vehículo... semejante afirmación ha sido *vertida* en unas declaraciones de la amante de Rovená al investigador... investigador que en un párrafo posterior añade que “proseguía las conversaciones imaginarias con Lulú Blumb” (291). De nuevo, Kadaré ha vuelto a hacerlo. Nos ha proporcionado un dato como auténtico, para acto seguido dejar caer, como sin importar mucho la circunstancia, que tal vez todo sea una mentira, en este caso un *vertido* más de la imaginación del detective esclerotizado. Entonces, ¿declaró o no declaró aquello Lulú Blumb, o no llegó nunca a sugerir que Rovená ya estaba muerta en la mañana del accidente, y que no viajaba en el taxi?

En cualquier caso, Lulú insistía, ya fuera en la imaginación del investigador o en una charla real, que la mujer del taxi era el doble de Rovená, concretamente “la mujer que había montado en el taxi no era una Rovená... normal” (294). La *presunta difunta* o más que nunca *funerviva*, había sido sustituida por una muñeca hinchable (296), aunque luego se concretará: un maniquí (297):

“Fue justamente esa palabra la que le dio la vuelta a todo. El rostro del investigador se transformó de pronto por completo” (296).

Se trataba de un “simulacro” (297), de “un sustituto de Rovená, de una fabricación, de una impostura”.

Y, de nuevo, tras la aparición reveladora de una clave en la novela, el mazazo narrativo para desalentar al lector:

“Era su turno de preguntar si esas palabras habían sido pronunciadas en verdad o eran fruto de su imaginación”.

El narrador formula la advertencia final de lo que significa el artificio literario que ha construido, de qué manera debe aproximarse a él un lector, en qué consiste su contenido y cómo debe tenerse en cuenta. Es el resumen de lo que albergan las páginas de *El accidente*. Aquello que se encierra entre sus tapas:

“Ambos se daban perfecta cuenta de que no debían permitirse en ningún caso caer en las trampas de un sueño visto por una tercera persona, contado por una cuarta, e incluso a través de una quinta...” (291).

Eso es, exactamente, *El accidente*. Y como tal hay que leerlo.

11.6.4-Cervantes y la “Gran Estratagema”

La novela está escrita en un duelo de fuerzas discursivas de voces diferentes sobre las que se establece un foco poderoso que anula a unas y a otras cada vez que se apoderan de la narración: unas veces es un narrador en tercera persona, otras es la voz de Rovenia o la de Besfort, tamizada en el interior de la del propio narrador, o bien inmersos dentro del *sueño de los acontecimientos* vertido por el investigador. En otras ocasiones, aparece un narrador externo que se refiere a un informe oficial que, finalmente, sí hubiera sido pergeñado, aunque a medias, por el investigador, informe del que tal vez se nos están leyendo algunas notas o páginas tomadas al aire... Esta mezcla de focalización compone una especie de *psicofonía sentimental*, dado que los personajes son unos *funervivos* que se deslizan por una zona de penumbra y desarraigo, no pertenecen al mundo de los vivos, pero tampoco se han incorporado, definitivamente, al de los muertos.

Este recurso de las *multivoces* manejado en *El accidente* hace de esta novela una de las mayores maniobras experimentales del autor en el plano técnico. Como ya se ha visto en la presente tesis, las incorporaciones y novedades de tipo estilístico-técnico ‘descubiertas’ en *Spiritus* abarcaban otros ámbitos que no se constreñían exclusivamente a las voces narradoras en los aspectos de focalización del punto de vista, una cuestión casi

determinante en *El accidente*. En este caso, Kadaré ha privilegiado la forma en que sus personajes cuentan la historia, porque estos personajes simbolizan y encarnan modelos en los que importa tanto o más el cómo dicen aquello que dicen, porque más que nunca los personajes de *El accidente* son la palabra y las palabras que pronuncian. Eso los caracteriza.

Como es habitual en las novelas de Kadaré, aparece un poderoso componente metatextual y metaliterario, en este caso insertando de forma directa y con una referencia clara un subtexto de Cervantes, la *Novela del curioso impertinente*⁷⁶⁷. Este texto será resumido, se hará incluso una exégesis del mismo a mitad de la novela de *El accidente*, apareciendo de una manera sorpresiva en medio de la trama: el octavo capítulo de la Segunda Parte se titula “Duodécima semana. La otra zona. Tres capítulos de Don Quijote” (185). Y Cervantes y esta *novela*, a su vez un inserto en el *Quijote*, son encajados en *El accidente* como motivo de reflexión por causa de una avanzada práctica sexual a la que Besfort somete a Rovená: la visita a un club de intercambio, el *Lorelei*.

En el capítulo noveno, “La misma noche. El texto de Cervantes” (197), se prosigue con el paralelismo. Rovená lleva a cabo la lectura del *Curioso*, una lectura imaginada por Besfort mientras toma una ducha, mientras de fondo se desarrollan también los sucesos en el club de intercambio. A continuación, se hace un resumen y una interpretación de la historia cervantina trasponiendo a Rovená en el personaje de Camila. La acción pasa de la lectura de Cervantes al club de intercambio, y en ese instante, Kadaré introduce un intertexto más. Allí plantados, en el club, Rovená en ropa interior, observados por las codiciosas miradas de otras parejas, en toda la sordidez del club *Lorelei*, será la mujer la que decida aventurarse a recorrer el lugar, que presenta un ambiente subterráneo:

“La misma atmósfera propia de una secta imperaba alrededor de ellos. ¿Damos una vuelta?, preguntó ella. En cuanto se levantaron, le tomó de la mano y a él le pareció natural que fuera ella quien le guiara. Como Virgilio, pensó” (202).

Kadaré ha subvertido toda la tradición literaria: ha convertido el intercambio acaecido entre Lotario y Camila de *El curioso impertinente* en un intercambio de un club de parejas; el Infierno de Dante en el propio club de intercambio; al Virgilio de la

⁷⁶⁷ En *Don Quijote*, I: caps. XXXIII-XXXV. Desgajada de la novela de Cervantes, con autonomía propia y a modo de reclamo, en Albania había sido publicada *El curioso impertinente* antes de la traducción completa del *Ingenioso Hidalgo*, en traducción de Fan Noli.

Comedia en la *escort* Rovená; al propio Dante en Besfort Y.; la búsqueda de Beatriz a través de los infiernos en la búsqueda de un letrado en el que puede leerse *Masaje* (205):

“Todo en aquel fondo común recordaba el más allá, pero, a diferencia del conocido, se trataba de otro infierno, sin suplicios ni calderas hirviendo, sino suave, alado, próximo al precristiano” (205).

Cuando les sale al paso una gran cama y Besfort se tiende en ella, entonces, aún aparece otro entramado metaliterario: “apoyado en un codo, Ulises solitario, arrojado allí por la marea entre el estruendo del oleaje” (206).

La lectura de Cervantes encierra algunas claves más. Para Kadaré resulta interesante más allá de la propia novela de *El accidente*, de la cuestión de los celos, del asunto sexual y de pareja, por dos motivos: por el *asunto cervantino* y por ser el *Impertinente* un engaño modélico. El *asunto cervantino* significa imbricarse en una tradición, en una determinada manera de hacer novelas. Kadaré, no en vano, es uno de los novelistas de la modernidad más identificados con esa manera de novelizar que se puede calificar como de cervantina, independientemente de lo que el adjetivo pueda connotar o significar. Recurrir a la autoridad de Cervantes para que aparezca en las páginas de *El accidente* es reconocerse dentro de una tradición y de una determinada línea creadora, es gritar que se pertenece a un gremio, al de los escritores. Además, la novela del *Impertinente* es un inserto en el *Quijote*, y como un inserto aparece aquí y ahora; Kadaré establece así su puesta en espejos de las narraciones, su juego metatextual en abismos, su *fractalismo literario*, no pudiendo renunciar a traer a Don Quijote hasta su narrativa cuando esa novela es el paradigma de aquello que nunca es lo que parece (los molinos de viento)⁷⁶⁸, de las imposturas (desde la falsa forma de armar caballero a Don Quijote en la venta⁷⁶⁹ hasta el ilusorio vuelo de Clavileño en el palacio de los Duques)⁷⁷⁰, un compendio de las mentiras, los fingimientos y las engañosas.

La cuestión del *Impertinente* como engaño es el verdadero motivo de su inserción en la novela. Tratándose de una “Gran Estratagema”, no podía dejar de aparecer en la narrativa de Kadaré. En la novela del *Impertinente*, para Besfort “el gran engaño ha triunfado” (203), y Kadaré quiere establecer una relación de equivalencia de *El accidente*, su novela más engañosa, con la maquinaria de la mentira literaria cervantina. El juego de

⁷⁶⁸ I, cap. VIII.

⁷⁶⁹ I, cap. III.

⁷⁷⁰ II, cap. XLI.

Kadaré se coloca en paralelo con el cervantino: Besfort ha entregado para su lectura el texto a Rovená con alguna intención, y el autor, nos lo ha proporcionado a nosotros con las mismas intenciones. La mujer, le pregunta a Besfort:

“se sincero, tú me lo has dado a leer porque piensas que tiene alguna semejanza con nuestra historia, quiero decir con nosotros dos” (204).

Besfort realiza el primer descubrimiento importante: la obra cervantina se trata de una novela en clave, codificada y arquetípica, como el propio trabajo kadariano:

“¿Alguna semejanza? Besfort se echó a reír. No alguna, todas las semejanzas. Y no sólo con nosotros, sino con todos (...) aquella historia era un arquetipo, una especie de máquina infernal (...)”

Era uno de esos textos codificados en los que era preciso dar con la clave para desentrañarlos”.

Igual que el texto cervantino, *El accidente* es una novela en clave, codificada, que necesita de un lector que conozca los códigos para que pueda desentrañarla en diferentes niveles de lectura. Y también es una lectura arquetípica. Besfort, refiriéndose al *Impertinente*, se está refiriendo, de forma implícita, al libro que protagoniza, al texto que leemos, al texto que Kadaré ha escrito. La cuestión radica, pues, en conocer la clave, y Besfort la conoce, al menos la del *Impertinente*. Rovená le pregunta: “Me dijiste que el texto estaba codificado. ¿Tú has encontrado la clave para descifrarlo?” (209). La exégesis cervantina aún ocupará un capítulo más de *El accidente*, el décimo de la Segunda Parte, titulado “La misma noche. El texto hermético” (211).

Para Besfort,

“Raras veces se había dado al público de manera tan disimulada un engaño de tamañas dimensiones. Un colosal triunfo del artificio (...)”

La indecencia impera a tal escala que cuando Lotario actúa honorablemente es calificado de traidor, y cuando se convierte en tal es ensalzado como un santo. Y lo mismo vale para Camila” (211).

Indudablemente, con semejantes mimbres, el texto no podía tener otro lugar más adecuado que la *materia* kadariana, tratándose de temas como impostura, honor, traición e indecencia, tan afines al régimen totalitario. Y no podemos olvidar que Besfort y

Rovena son dos personajes engañosos por naturaleza, que se refieren a ellos mismos cuando hablan de los personajes cervantinos, como si de dos epígonos se tratara.

La clave de la obra radica en la capacidad para realizar una nueva lectura. Besfort propone la siguiente: todo el *Impertinente* es la ocultación de un intercambio de parejas llevado a cabo por Anselmo y Camila; no es otra cosa, un intercambio de parejas como el que llevaron a cabo Besfort y Rovena en el club *Lorelei*:

“En la inmensa y lóbrega España, repleta de catedrales y prohibiciones, de espías de la Inquisición (...) experimentan una incandescencia de la carne que escasa gente conoce” (213).

Para saciarla, Anselmo y Camila montan todo aquél artificio, que no buscará más que el intercambio de parejas y el “probar con otro”. Artificio que también se encuentra en el final de Rovena, en el desenlace de la novela, cuando una de las líneas argumentales baraja la posibilidad de que un maniquí que se asemeja a Rovena, quizás por entonces ya asesinada, ocupe su lugar en el asiento trasero del taxi. De esa forma, el taxista habría sido un Anselmo presenciando el encuentro sexual entre Lotario y Camila:

“Lo que el chofer había visto en el retrovisor del taxi no era más que un duplicado. De modo que el viajero, el hombre, hacía esfuerzos por besar una simple forma. O la forma, por besar al hombre” (298).

Y “esto era lo esencial”, después de casi trescientas páginas. Así nos lo advierte el propio narrador:

“dónde había matado a Rovena, si había existido realmente asesinato, por qué razones, si los secretos de la OTAN (...) todo eso era secundario”.

Y para crear una falsa sensación de certeza en la conclusión, aparece el investigador, que se saca un dato, escamoteado, de la manga: recuerda un detalle leído en uno de los informes, el de “una muñeca femenina despedazada por los perros”... Estaba claro el motivo, ahora, de por qué “ellos hacían esfuerzos por besarse” en el asiento trasero. Ese intento de beso “dejando petrificado al taxista, detuvo en seco la historia” (299), tuvo una *incidencia cuántica*, fue *completamente contingente* porque aplicó un *efecto mariposa* que desencadenó toda una cadena de historias paralelas posibles. “En lugar de deshacerse de la muñeca, todos acabaron estrellados”.

Y sin embargo... algo continuaba sin encajar, porque “existía una discrepancia entre (...) el tiempo pasado y futuro”. La discrepancia existe en la posibilidad de que las variantes de Besfort, el taxista, el maniquí, y el asesinato, permitan una gran multiplicidad de conmutaciones, de líneas existenciales y de historias paralelas. Porque lo que ocurre en el taxi fue que

“se sentaban culpable e inocente, asesino y tal vez asesina, muñeca, apariencia, formas y espíritus, a veces juntos y otras separados” (306),

en una multiplicidad de planos y momentos. Y, simplemente, así, “la historia entera podía haber sido diferente” (307).

El accidente oculta una conclusión tras la bruma de su intrincada narración repleta de trampas, y es la que alcanza a comprender el investigador en la página 306:

“Existen distintas verdades además de la que nos parece ver (...) Nosotros no las conocemos. No queremos conocerlas. Tal vez no debemos”.

Y de allí, muchos de esos personajes atormentados de Kadaré, que conocen algunas verdades del engranaje del Estado que mejor sería que ignoraran, que casi pertenecen a los *funervivos*, y entre los que también se cuenta el taxista de *El accidente* con su *visión de retrovisor*.

Cabe la posibilidad de que, tal vez, “nuestros ojos, como de costumbre, estuvieran ciegos ante lo que sucedía” porque,

“no en vano los antiguos sospechaban que los dioses no nos habían dado a nosotros los humanos el saber y los conocimientos superiores”.

Y por eso, todo, está “posiblemente todavía lejos de la verdad”.

Pero nos queda un pequeño consuelo ante la desolación del *artefacto mentiroso*, y es que “de todo gran secreto escapa siempre una fuga fortuita” (308). Solo le resta al lector encontrar esa fisura en las páginas de *El accidente*, dar con ella, y articular así la novela:

“Cabía en lo posible que del aterrador depósito donde los dioses guardaban los conocimientos supremos, aquellos que

les estaban vedados a los humanos, una vez cada siete mil, cada diez mil, cada setenta mil años, se filtrara alguna cosa al exterior. Y entonces, los ciegos ojos de los hombres, como sucede cuando el viento levanta por casualidad el borde de una cortina, durante un breve y único instante distinguían de pronto aquello para cuya aprehensión harían falta siglos”.

Así que,

“en aquella brizna de tiempo, ellos cuatro, los dos viajeros además del conductor y el espejo retrovisor, se habían encontrado en apariencia situados en un campo de visión imposible”.

Y ambos, obedeciendo a una ley de eterno retorno, de circularidad, de *brecha cuántica*, vuelven a la casilla inicial de la vida, de la novela, de la narración. Rovená repite su relación lésbica con Lulú, encontrándose con ella justo en el mismo bar nocturno en donde la mujer tocaba el piano y en

“donde ellas dos se había conocido años atrás (...) se encontraba pues en el mismo lugar y a la misma hora, poco antes de la medianoche (...) cuando Rovená se le apareció” (310)

Esta aparición espectral de Rovená tiene mucho de una regeneración espontánea, de aparición por una brecha temporal coincidente con la medianoche, un *reseteo vital*, un reinicio. Por su parte, Besfort Y. había sido visto en Tirana

“al término de una cena, sentado en un sofá, mientras trataba de convencer a una mujer joven de que hiciera con él un viaje por Europa” (318),

es decir, visto en el momento inicial de comenzar su relación de Rovená St.

Ambos, han vuelto a empezar, completando así la *circularidad cuántica*.

PARTE IV

CONCLUSIONES

12. VOCES DE ULTRATUMBA (O EN EL REINO DEL CALCIO)

a) Dante, *el Resistente*

Que la literatura está fabricada a base de otra literatura, que los libros se sustentan en otros libros y en otras lecturas, que la intertextualidad existe en cada una de las obras que he analizado, es una cuestión evidente: la presencia de Kafka es patente en las novelas de Kadaré. Pero no sólo la de este autor, también son reconocibles los rastros de Homero, Virgilio, Cervantes, Dante, Koestler, Huxley, Borges u Orwell, entre otros muchos, muchísimos. Y son precisamente estos autores muy significativos en relación con el tema que denuncia en sus novelas Kadaré: Koestler, Orwell, Homero, Virgilio y, por encima de todos ellos, Dante –no en vano Dante sufrió todo el peso de los *daños colaterales políticos* pesando sobre él exilio y una condena a muerte–; son autores que saben lo que es sufrir la acción de un Estado totalitario, y nos hablan de construir una literatura en medio de circunstancias hostiles, *en la noche*, sirviendo a tiranos o a sistemas de estructuras aberrantes. En el caso de Kafka, la denuncia se lleva a cabo de una forma ciertamente peculiar, desestructurada, compleja, que cuadra a la perfección con la, a su vez, profunda y complicada denuncia del totalitarismo que puede leerse en algunas de las novelas del autor albanés.

Kadaré concretamente, coloca un espejo de aumento sobre sus referencias dantianas porque entiende a Dante como una manera de defenderse en los tiempos del totalitarismo. Tal y como afirmó en su discurso de aceptación del Premio *Man Booker International*, ante el pavor de Dante en su bajada a los Infiernos, Virgilio le dice que no se asuste, y Kadaré entiende que la actitud de un escritor inmerso en la tarea de hacer literatura en el seno del totalitarismo debe ser afrontada con la actitud de Dante, con la entereza con la que el poeta se pasea por los Infiernos, entendiendo que el tiempo, duro tiempo dictatorial, tiempo que califica como una “ordalía de crueldad sin precedentes”, es un tiempo de moribundos (Kadaré citado en Levy, 2007: 441).

El caso de Kafka, que encaja como un guante en el *delirio burocrático-administrativo-estatalista* kadariano, representa para cada caso particular una de las aristas del sistema que necesita denunciar: bien sea el aplastamiento individual del hombre por el Estado totalitario, tal vez la burocracia inhumana, o el infierno interno y personal, o puede que la hostilidad de la sociedad moderna. La figura de Kafka se convierte así en una forma de reivindicar un comportamiento, una actitud de la literatura

frente a determinadas situaciones de la vida, de la vida política me atrevería a decir, como lo son situaciones de injusticia, convirtiéndose en todo un ejemplo de resistencia y, su autor, de resistente. Además, y en esto le sucede a Kafka como a Borges, su peculiar forma de tratar algunos universales temáticos ha calado hondo en el imaginario colectivo, hasta el punto de ser ya indisociable de algunos asuntos: Estado burocratizado, anulación de identidad, circunstancias absurdas... resulta imposible no recurrir a Kafka como un referente absolutamente necesario a la hora de establecer comparaciones o realizar cierto tipo de reflexiones en todo lo paradójico y retorcido que conlleva la acción del poder absoluto sobre la ciudadanía.

Por otra parte, la obsesión de Kadaré por el lenguaje es una de las obsesiones permanentes de su obra. El lenguaje maltratado por el totalitarismo, el lenguaje rehén, apropiado por el Estado que lo retuerce, que lo malea a su gusto, lo pervierte y lo convierte en una *lengua de madera*, *lenguaje yerkish* o que intenta substanciar los sueños etéreos encarnándolos en un discurso articulado, con sentido, en el corsé de una construcción lógica, por ello imposible. Será esta lengua del Estado el principal problema: una lengua que hace sentirse extraño al autor, con la que no se identifica el narrador, una lengua corrompida en la que le resultaría imposible escribir. La reflexión sobre la función de la literatura en momentos tan delicados para el ser humano se convierte, así, en necesaria, importantísima; y será *cierta* literatura, esa que no se puede manipular, la que pueda salvar el espíritu aplastado, como ya demostró el propio Kafka.

El lenguaje es el principal instrumento de trabajo de los escritores (por no decir que el único) y en manos del Estado se convierte en una pesadilla. La forma de revirar el lenguaje por parte del Poder es un ejemplo, un reflejo en un espejo, de lo que está llevando a cabo con sus súbditos, con las personas, de cómo retranquea al hombre. No es de extrañar, por tanto, que sea un tema de extraordinaria importancia, y que Kadaré dedique a ello una buena parte de sus esfuerzos y preocupación.

La literatura es un ejercicio de libertad individual, de creación a través de un lenguaje personal, algo que el Estado no puede tolerar: o bien lo aniquila (como cuando asesina a los recitadores en *El Palacio de los sueños*), o bien lo hace suyo, sometiéndolo a transformaciones (llámese a ese producto *lengua de madera*, *yerkish*, “pathablar” o como se quiera). Y será esa independencia –afirmada en el lenguaje propio– la que Kadaré busca preservar, como modo de individualidad, perseverancia y resistencia: lo que se traduce en escribir y en publicar, aunque sea de forma clandestina, o corriendo enormes riesgos personales.

b) La *novela del Totalitarismo*: una propuesta de *subgénero*

Reflexiones sobre el exilio, la preocupación del retorno a una patria irreconocible por la acción del poder, el rapto de un sistema lingüístico con el que ya no se identifica el creador, la burocracia inmovilista y estatalizada, el aplastamiento del individuo, la alienación, la imposibilidad de reintegrarse, el pasado como lastre e injusticia, la acción represiva de los aparatos gubernamentales, la resistencia del individuo mediante la expresión artística... Todas estas podrían ser algunas de las características que comparten las novelas de Kadaré, lo que me ha llevado a plantearme si existe, como reacción a estas políticas represivas del siglo XX y que generan semejantes respuestas literarias, una *novela de dictaduras de izquierdas, de totalitarismos*, al estilo de la *novela de tiranos o de dictadores derechistas*, tan trabajada por la literatura hispanoamericana, por ejemplo. A través del análisis de las obras Ismaíl Kadaré creo que se pueden trazar los puntos coincidentes de un movimiento de denuncia que ha generado literatura, o material literario, como para ser tratado como un *subgénero* propio, que puede alcanzar mucho más allá de una etiqueta de *novela sobre tiranos*, y que también avanza en otra dirección distinta de la conocida como *novela de las distopías*.

Entiendo, así, que puedo formular una propuesta de calificar como *novela de los Totalitarismos*, aquella que denuncia los regímenes de izquierdas, dejando la *novela de Dictadores* para la denuncia de gobiernos de corte derechista, retratados, generalmente, en países tropicales o americanos y, habitualmente, de sesgo fascista. Sin olvidar que en literatura las fronteras nunca permanecen indeleblemente marcadas, y que tampoco busco una sistematización, simplemente señalar unas diferencias (en algunas novelas resultaran más notables que en otras) entre textos que me parecen razonablemente suficientes para poder establecer la proposición de dos tipologías narrativas distintas enmarcadas dentro de un mismo tipo y, especialmente, como apertura de una vía a la reflexión y a una posterior investigación más específica del asunto.

Por todo ello, y como una manera de enriquecer mis conclusiones, no sólo con reflexiones acerca de la obra y la literatura de Ismaíl Kadaré, he buscado establecer unos puntos diferenciadores tomando las características principales que diferencian aquellas novelas que *literaturizan* regímenes de derechas, o *novela de Dictadores*, de las que lo hacen sobre los sistemas de izquierdas, o *Novelas del totalitarismo*, y que se han desprendido de la obligación de un análisis de la obra del albanés llevada a cabo para la presente tesis, tras cotejarla con otras obras de temática afín, para así poder completar un

panorama de la novela europea tras el telón de acero y, de forma general, aproximarme a la manera en que los novelistas han afrontado con sus textos –empleados como vehículo de denuncia y de resistencia, de supervivencia–, al totalitarismo. Maneras, ante las cuales, se puede afirmar que, en efecto, existen diferencias para establecer una novela específica de denuncia de los totalitarismos de izquierdas, con una tipología definida que la sitúa como posible *subgénero*, en contraposición a la tradicional *novela de Dictadores*, y con la que podría trazar algunas diferencias.

Las novelas analizadas de Kadaré en la presente tesis, que han sido puestas en comparación con otras obras del amplio panorama de la literatura universal, me llevan a observar diferentes postulados y posiciones entre una línea de denuncia y la otra. Para concretar las diferencias que voy a exponer a continuación me remito, también, a la lectura de otras novelas de otros autores que porfían en la *denuncia totalitaria izquierdista*, y a los que ya me he referido numerosas veces a lo largo de la presente tesis: *Amor y basura*, *El cero y el infinito*, *Un día en la vida de Iván Denísovich*, *Los hijos del Arbat*, *El Pentateuco de Isaac*, *Pequeña pornografía húngara*, *Invierno en Praga*, *La broma*, *La despedida*, *El regreso del húligan*, *Fiasco...* la lista sería mucho más larga, pero sirvan estas pocas obras que he citado para poder establecer al menos cinco puntos de las diferencias entre las *novelas de Dictadores* y las *novelas de los Totalitarismos*. Estas diferencias, sin duda, darían para un trabajo de mucha mayor extensión, las presento aquí como una de las conclusiones que se han derivado del análisis de una nutrida obra que, sistemáticamente, denuncia el aparataje del *totalitarismo estalinista-comunista*, y que con ello se convierte en paradigmática a la hora de crear las características de la percepción de la existencia de un *genero* o *subgénero* propios:

1. Dicotomía derecha-izquierda:

Existe una polarización de los males que causa un régimen de derechas y de los que causa uno de izquierdas, cuando se podría pensar que sus actuaciones lesivas sobre la población son las mismas en tanto a ser ambos sistemas represivos, o están conducidas a obtener el mismo resultado, que es la alienación o el aplastamiento, el sometimiento. En ese sentido, la *novela de Dictadores* no duda en entrar en el término *genocidio* para denunciar matanzas, mientras que a la del *Totalitarismo* le resulta más dificultosa formular una denuncia acerca de crímenes de Estado como responsable colectivo. En este sentido, el de crimen de Estado, la narrativa de Kadaré solo empieza a prestarle cierta

atención cuando su producción es coincidente ya con la caída del sistema comunista. Se trata, pues, un término en el ámbito de la izquierda que va asociado ampliamente con la institucionalización del sistema de libertades, y como tal aparece en *Vida, representación y muerte de Lul Mazreku*, y en obras que verán la luz editorial una vez extinto el régimen de Enver Hoxha. Sin embargo, en el ámbito derechista, por mor de las actuaciones nazis y de los Juicios de Nuremberg, durante una larga época dio la sensación de que el crimen de Estado asociado al genocidio era algo privativo de los mandatarios del fascismo. La identificación de la masacre comunista en la individualización de la persona de Stalin también contribuyó a ello, tal que el dirigente fuera un elemento sanguinario que se comportara de forma autónoma al sistema en el que se encontraba incrustado.

Por ello, los crímenes del sistema totalitario de izquierdas se producen encarnados en funcionarios idiotas, crueles o sanguinarios, pero generalmente codificados como una carencia o una desviación del sistema. El *mal de derechas* responde a una maldad personal e individual, que viene emanada directamente del espíritu humano del dictador, sometido a la corrupción del poder, mientras que el *mal de izquierdas* se produce por una avería en el sistema que rige el Estado, sometido a la corrupción de la ideología y que envenena a sus funcionarios, algo que puede solucionarse aplicando lo que eufemísticamente se denomina como una *máscara correctora*.

2. Dictador frente a Estado totalitario:

Una única figura, la del Tirano *de derechas*, presente con poder aplastante en la obra literaria, frente a un Estado monolítico, de mil caras, mil orejas y mil escuchas, en donde no se consigue ubicar con exactitud en qué lugar se encuentra el enemigo. En el Estado totalitario de izquierdas, la figura del Líder aparece lejana y difuminada; sí, lo controla todo, pero en una especie de semisombra, delegando en el aparato burocrático. Rara vez se puede alcanzar al Líder, en muy extrañas ocasiones aparece urdiendo sus crímenes, a diferencia del dictador de derechas, protagonista casi absoluto de las novelas, con una presencia continua, dirige el país, nos ilustra con sus monólogos interiores, nos adelanta sus miedos y sus odios, y personaliza el mal absoluto, un mal que en la *novela del Totalitarismo* será compartido entre diferentes estamentos y personajes del escalafón (ministros, delegados, comisarios...). A pesar de las apariciones de Enver Hoxha en las novelas de Kadaré, muy numerosas, el Líder no es el protagonista absoluto en ninguna de las tramas, a las que su presencia sirve como un motor, pero no como un eje central.

Hoxha mueve algunos de los hilos en la sombra, pero en contadas ocasiones se nos presenta su voz, o su discurso, de manera interna e intensa al estilo de los verborreicos dictadores de Carpentier, Roa Bastos o Vargas Llosa, entre otros.

3. El dictador acaba muriendo, el Estado se perpetúa:

Generalmente, la *novela de Dictadores* narra como un grupo de personas o una a título individual, montan una *resistencia activa* que acaba conduciendo al asesinato del tirano, o al menos su intento, aunque fracase. En consonancia con los puntos 1º y 2º, esto resulta algo más improbable en la *novela del Totalitarismo*, puesto que no aparece una figura determinada a la que cercenar, hacia la que apuntar, ya que el control recae en un grupo, en un Partido, o en el Politburó que, además, muchas veces ya se encargará él mismo de cercenar a los individuos que han ganado demasiado poder y escapan a su control. Podría decirse que la *novela de Dictadores* suele ser la trama de cómo alguien, o algunos ofendidos terminarán o intentarán terminar con el tirano, que encarna en su persona a todo el sistema; lo harán de una forma u otra, en un momento u otro, incluso recurriendo la narración a rasgos y trazos, a técnicas de novela de género, negra o policíaca; mientras, en la *novela del Totalitarismo*, se nos presenta una *resistencia pasiva* que no lleva al asesinato del político porque, con ello, no se produciría un cambio de sistema, que permanecerá a pesar de quién o de quienes lo dirijan. De ahí la inutilidad de eliminarlos y, de aquí, el interesante mecanismo generado por el propio régimen para acusar de conspiraciones a sus rivales: se les acusaba, en muchas ocasiones, de haber querido asesinar a todo el Buró político, porque quizás esa mentira resultaría más creíble en un falso proceso de cara a la opinión pública, dado que la gente sabía de la inutilidad de eliminar a un determinado Líder político, algo que nadie se planteaba.

¿Cuántos son los intentos de magnicidio que se relatan en las obras analizadas de Kadaré? Ni uno solo en más de cuarenta textos, si no consideramos como tal el asesinato de *El Sucesor* que, evidentemente, aunque personaje prominente, no se trata de Enver Hoxha; también merece trato aparte, por motivos evidentes –ambos crímenes vienen emanados desde el poder–, el asesinato de Lin Biao, segundo de Mao (los dos, más que posiblemente, ejecutados por orden de sus Líderes).

4. Una sola figura frente a figuras intercambiables:

La circunstancia anterior conduce hasta esta conclusión: el dictador *de derechas* es uno, significa el principio y el fin del poder, del Estado, por tanto de la represión, mientras el *de la izquierda* representa a un grupo en donde las figuras son intercambiables unas por otras mientras permanece la ideología primitiva que, además, se retroalimenta. El dictador *de derechas* encarna, además, la crisis de la ideología porque no encarna a ninguna, sólo a su poder personal. El *de izquierdas* representa la corrupción del sistema, que sirve a una elite intercambiable que se beneficia de él, crea mafias e intenta perpetuar un sistema que favorece a unos pocos: es una hidra de cabezas renovables y, por ello, muchísimo más complicado de combatir. Esto distingue a novelas con un dictador de nombre y apellidos –y si acaso un pequeño grupúsculo de confianza que le guarda las espaldas– frente a narraciones de tiranos anónimos, de Burós políticos y de metaestructuras.

5. Resistencia civil frente a resignación:

La burocratización, el *aparataje* que extiende sus tentáculos, el sistema que preserva a su líder alejado de la gente, la imposibilidad de atacar individualmente al tirano, como hemos visto en las novelas de Kadaré, y en las obras de los otros autores enumerados, y que además es apoyado por un Politburó que a su vez recibe, incluso, soporte externo de países con ideologías afines, lleva a la resignación del ciudadano inmerso en el régimen totalitario de izquierdas, que se ve impotente en la lucha contra el sistema. Sin embargo, el tirano *de derechas* acaba quedándose solo, aislado, los países que lo apoyan terminan por retirarle su ayuda, a menudo cuando los desmanes del régimen se hacen intolerables de cara a la opinión pública internacional, lo que alienta la resistencia civil, la revuelta de una población que, encarnada en héroes individuales, ve como una realidad posible y cercana la muerte del tirano. En ese sentido, las *novelas de Dictadores* son en muchas ocasiones las historias de una venganza y la *fragua de un crimen*, que termina con el asesinato del político, mientras que las *del Totalitarismo* representan las resistencias interiores, resistencias que, generalmente, acaban con la muerte o la desgracia de sus protagonistas, resignados, y que nada conseguirán cambiar, dando una imagen ejemplar de impotencia ante el rodillo del sistema estatal.

c) Voces de ultratumba

Sin embargo, en lo que no parecen distar en mucho los sistemas totalitarios es en la aplicación de los resortes a la hora de censurar, en el control de la producción literaria, bien sea una dictadura *de derechas* o *de izquierdas*. Tal y como comenta Nabókov, cuando compara entre dos citas de autoridades totalitarias, una nazi y otra comunista, deja bien a las claras que

“no existe verdadera diferencia entre lo que los fascistas occidentales pedían de la literatura y lo que piden los bolcheviques” (2009: 46).

Así, la cita de Alfred Rosenberg⁷⁷¹, el ministro de Cultura nazi, y mencionada por Nabókov, es:

“la personalidad del artista debe desarrollarse libremente y sin obstáculos. Sólo una cosa le pedimos: que confiese nuestro credo”,

mientras que Lenin asegura:

“Todo artista tiene el derecho de crear libremente; pero nosotros, los comunistas, estamos obligados a orientarle conforme a un plan”.

Lo importante es que, para ambos sistemas, la creación literaria se desarrolle exaltando el universo político en el cual se enmarca, credo o plan, lo mismo da, el autor debe confesarlo, ensalzarlo y respetarlo. Debe escribir de acuerdo con ello. Por tanto, Kadaré estaba inmerso en un régimen que lo obligará a escribir de acuerdo con los preceptos y ordenamiento del *realismo socialista* en general, pero que además, debía atender a las particularidades del *plan menor* en relación a la Albania de Hoxha. Se trataba de lo que quería el Buró político, y esperaba de los escritores de forma global para con el comunismo-estalinismo, y de lo que demandaba la Albania *hoxhista* de ellos, ambas situaciones conjuntas en las obras.

Al *realismo socialista*, al héroe positivo, había que añadirle otras obligaciones doctrinarias en los argumentos novelescos, propias de la situación doméstica de Albania. El filósofo Artan Fuga⁷⁷² argumenta que el totalitarismo albanés se cimentó y cuajó, fundamentalmente, sobre las formas de vida tradicionales, aprovechándose de ellas y

⁷⁷¹ Tallinn (Estonia), 1893-Nuremberg, 1946.

⁷⁷² Tirana, 1954.

transformándolas hasta suplirlas por otras equivalentes. Esas estructuras eran las bases de la realidad histórica de la Albania recién salida de la Segunda Guerra Mundial: el clan, la nación y la religión islámica,⁷⁷³ todos ellos elementos incorporables obligatoriamente al imaginario narrativo.

El dictador utilizó el concepto de clan, toda Albania lo era, y el de “ciudadela acosada”, por ejemplo, como una forma de desviar el poder hacia la afirmación continuada de la identidad albanesa, convertida en una obsesión, agredida de continuo por los enemigos externos y sustentada por todos a una... La ideología de “ciudadela acosada”, conocida en albanés, como *qëndresa shqiptare*, o “mentalidad del asedio”, fue lo que cimentó las purgas del régimen de Hoxha, excusa incontestable a la hora de detectar enemigos, señalar al extranjero y encabezar una lucha de resistencia desde el aislacionismo, la autocracia. *El cerco*, la novela de Kadaré que también se llamó *La ciudadela*, reescribe un heroico capítulo de resistencia albanesa ante el asedio turco.

Incluso, al prohibir la religión, el régimen de Hoxha no hizo sino suplir una creencia por otra, el Islam por la hoz y el martillo, el Estado era, ahora, la nueva deidad y la “Gran Estrategema”, así, ha triunfado, porque ha aniquilado todo lo que anteriormente cohesionaba y sustentaba al individuo. Enver Hoxha ha consolidado así su ideario marxista-comunista-nacionalista, combinado con la idea mítica, mitológica, de una Albania asediada pero que se basta en su autosuficiencia y se sustenta en la tradición de su pasado heroico.

Al comienzo de *Spiritus*, Kadaré traza las líneas magistrales que conforman lo que podría denominarse como los “sucesos ordinarios” de la intrahistoria de un régimen totalitario comunista como el de Hoxha, plagado de “dramas familiares causados por el Estado” (2004d: 13), de una situación general de psicosis que siempre era el preludio a la campaña de terror que estaba presta a desencadenarse, todo ello en función de lo que denomina, “las fases de autoexcitación del dictador”... Ante semejantes amenazas, creer en la literatura será el asidero que haya salvado a Kadaré de este régimen, porque ser escritor en el seno de un sistema criminal se convierte en un acto de resistencia que toma como referentes a otros autores que se han encontrado ante semejantes dificultades.

Quizás, por ello, esa fe en la literatura se transforme en un volcado de diferentes voces, en la interacción de un diálogo con todos aquellos que hayan escrito en condiciones similares como una forma de fortalecerse. Porque la literatura de Kadaré no solo se

⁷⁷³ Las ideas de este filósofo aparecen citadas en Mori, 2006: 254.

conforma de otra literatura, y habla como voces de ultratumba —este es un axioma en Kadaré—, sino que son las voces las que parecen hablar desde el más allá, rescatadas directamente del Tártaro, en un recurso habitual, clásico, de su novelística. La voz grabada en un magnetófono, desgajada del cuerpo que le daba la vida, es motivo recurrente en el albanés y su culminación es el registro mortuario de la voz desenterrada en *El concierto* y en *Spiritus*, que también aparece en otros momentos literarios. Así, tenemos toda la intendencia que rodea la instalación de micrófonos en *El expediente H.*, el registro de las voces de los aedos en cintas magnetofónicas, esos cantos que son como pedazos de muerte resucitada.

Resurrección, ese es el término, la *resurrección* unida a la *exhumación*, bien sea por las voces que permanecen y *resucitan* los cadáveres que aún tienen cosas que decir, bien porque siempre haya secretos ocultos bien profundo que sea necesario *exhumar*. “Tengo la sensación de haberme internado en el reino del calcio” (Kadaré, 2010c: 90), confiesa el protagonista de la novela *El general del ejército muerto* ante la continua visión de calaveras, pedazos de dientes y huesos desenterrados.

En *El cortejo nupcial helado en la nieve*, de nuevo, una grabación de una cinta magnetofónica arrojará los últimos minutos de agonía de un estudiante, Shpend Brezftoht, asesinado por la acción policial tras una manifestación en Pristina. Las voces del más allá, recuperadas, arrancadas directamente desde el corazón de la tierra y de la sepultura, siguen la misma línea de ese hermano de Doruntina —Kostandin— que se levanta de la tumba para ir a buscarla, o de ese cuerpo de Lul Mazreku que simula ser un cadáver bajo una sábana y que, de repente, resucita para beber agua... o Linda B., remedo de una Eurídice que batalla por ganar su salida de los infiernos del destierro, o de esa extraña acompañante —Rovena— sentada en el taxi junto a Besfort, en *El accidente*, tal vez maniquí, tal vez mujer asesinada, tal vez muñeca, en cualquier caso espectro, zombi, engendro, *funervivo*, todos ellos son entes que regresan de la muerte.

La literatura de Kadaré es un continuo *trabajo de exhumación*, por tanto, desde los cadáveres que busca el militar en las fosas albanesas, hasta los muertos que desentierra la *Sigurimi*. La tierra nos habla a través de los cadáveres, que se despiertan: y tienen muchas cosas que decir. Este canto dolorido de la tierra es el canto de la *lahuta*, del instrumento tañido por los aedos, que a su vez desentierra la tradición sepultada en el cuerpo de la tradición albanesa. Porque el barro posee algo especial, algo tremendo e indomeñable se acurruca en el limo, a la espera de ver la luz. Como se afirma en *El general del ejército muerto*: “Solamente el barro conocía la verdad” (38). Quizás lo que

suceda es que existe un extraordinario y extraño componente macabro en Albania, que marca la literatura de Kadaré, un componente anclado en un pasado que tiene mucho de cadavérico, en tanto que es algo que el Estado, sometido a la tiranía de ocultar la “Gran Estratagema”, ha necesitado enterrar. El pasado es ahora *algo o alguien* que vuelve, generalmente, con el pelo manchado del barro de la fosa o que viaja en el interior de un saco de huesos... o gracias al registro de una voz grabada en un magnetófono. El cadáver que el régimen guarda en sus armarios, y serán muchos cadáveres y millones de armarios, siempre acaba por erguirse, altivo y acusador: en el interior de la pirámide la momia estrangulada denuncia un crimen y en la villa del Sucesor se niega el suicidio, sobre la barca el falso muerto muestra la tramoya de la “Gran Estratagema”.

En Albania hay que desenterrar a los muertos para restablecer el orden de las cosas, es un país en donde los desenterramientos se han vuelto frecuentes, más que en cualquier otra parte del mundo, desencadenados de forma frenética tras la caída de la dictadura comunista. Extraer a los cuerpos de sus fosas es, en cierto modo, una manera de revisar los sucesos del pasado, traerlos al presente y buscar una reparación. A los grupos de personas que, tras el desmornamiento del comunismo, recorrían el país con sacos y ataúdes transportando los restos de sus familiares y seres queridos, para enterrarlos en otras localidades y reparar, así, las injusticias, se une esta “literatura de exhumación” de Ismaíl Kadaré.

Pero no solo en el interior de la tierra descansan los muertos, también albergan sus secretos, como en *Frías flores de marzo* lo hacen los archivos del Estado. Es decir: los secretos de los muertos son los secretos del Estado. Los archivos son el Infierno. Y es necesario descender hasta ellos para saber, de una vez por todas, la verdad. El Estado es el depositario de la memoria, más que depositario, parece el dueño absoluto de ella y, por tanto, se ha convertido en su implacable administrador. Los elementos que almacenan, registran esa memoria, desde las fotos hasta los libros, desde las grabaciones a los informes, conformarían una amenaza si pudieran escaparse al control del Estado y, además, son los aliados de la “Gran Estratagema”, siempre que se consigan manipular acertadamente. Por eso, el Estado oculta los sucesos como si fueran desechos, enterrados bajo toneladas de porquerías y depositados hasta en el interior de cubos de desperdicios. Y de ahí las figuras de investigadores, rastreadores e, incluso, basureros, de las que se nutren los personajes literarios.

Kadaré verterá el dictado de su novela *La ciudad sin anuncios* en la grabadora mientras, a la vez, en juego metaliterario, el protagonista del texto va grabando las voces

de sus amantes, una acción, el empleo del magnetófono, que le fue reprochada al autor como “decadente” y “occidentalizada”, porque registrar voces parece ser parte de la potestad exclusiva del Estado a hurgar en la basura. También, el personaje principal de *El ocaso de los dioses de la estepa*, grabará la voz de Lida en el Instituto Gorki, y de la misma forma se reproducen los encuentros sexuales en *La hija de Agamenón*, registrados por el periodista y arrebatados a Suzana en pleno éxtasis sexual; todo lo que se percibe en las cintas de audio no deja de ser inquietante. Las voces arrebatadas toman distancia de sus cuerpos, desposeídos de vida. Los gemidos grabados de Suzana le parecen al periodista como si fueran mensajes de la mujer que ya se encontrara enterrada en su tumba (Kadaré, 2007c: 95-96), porque, de forma inexorable, todo personaje de Kadaré alberga a un *funervivo*, son entes que pululan entre dos mundos, indefinidos, que se mueven en una fina línea de crepúsculo. Es este barniz crepuscular el que hace que todo aparezca como sumido en una tiniebla que siempre será necesaria desvelar. De ahí, que el autor, en numerosas novelas, se vista con el traje de *detective-narrador*. Siguiendo su “Gran Estratagema” de sembrar misterios y desvelarlos en mayor o en menor medida, muchas de las tramas narradas se plantean desde la proyección de investigaciones en donde las exhumaciones y las búsquedas en pos de las tumbas de estos *funervivos* o de sus voces, o del rastro que hayan podido dejar, son el *motor de arranque* que inicia la novela.

Las narración se puede mover en pos de la búsqueda del lugar de enterramiento del coronel Z., una búsqueda que llevan a cabo un general italiano y un sacerdote en *El general del ejército muerto*, o bien desencadenada por las pesquisas encabezadas por el capitán de policía Stres acerca de si Kostandin se levantó de su tumba para ir a buscar a su hermana Doruntina en *El viaje nupcial*; también por los dos filólogos investigadores de Homero en *El expediente H.* –auténticos *cazadores de voces*–, o para armar el rompecabezas de *Spiritus* –sublimación de la psicofonía– que tratan de desentrañar los estudiosos de lo ‘oculto’ y el propio Adrian Vogli de la *Sigurimi*; acaso para desentrañar el misterio de cómo se conformaron las partidas de guerrilleros *mokranos* y los avatares de los historiadores de Albania –ahora son *las voces de la Historia*–, también en el intento de esclarecer el enigma de quién mató al Sucesor –cadáver escamoteado y *funervivo* presente en la narrativa de Kadaré por antonomasia–, o lo que le ocurrió a Besfort Y. en *El accidente* desde la desquiciada perspectiva de un detective privado agotado y enfermo; o con la puesta en marcha de la densa maquinaria del Tribunal instructor del sumario sobre el crimen contra la humanidad cometido en *Vida, representación y muerte de Lul Mazreku* –que hace las veces de muerto/vivo como el *gato de Schrödinger*–; siguiendo

las mareantes pesquisas de Gent Ruvina acerca del Caballo de Troya, o los *delirios cuánticos* de Mark Gurabardhi tras los atracadores del banco estatal y en su intento de encontrar los Archivos del Estado en *Frías flores de marzo...* Son, todas ellas, tramas planteadas desde la indagación, desde la *exhumación*, invitaciones realizadas al lector para que acompañe a Kadaré, tome de la mano al *autor-investigador* en el camino de una revelación que, tal vez, nunca sucederá. O al menos no de un modo rotundo, con la claridad que el lector desearía.

Todas esas investigaciones conducen a no pocos interrogatorios, de los que aparece repleta la narrativa de Kadaré. Tribunales, instructores, simples comisarios, que formulan y formulan preguntas, que indagan en pos de respuestas: el tribunal de *El cortejo helado en la nieve*, las torturas al viajero –llevadas a cabo por orden de Stres– para obtener una confesión en *El viaje nupcial*, el tribunal investigador de crímenes contra la humanidad en el *Mazreku*, los numerosos interrogatorios a los que Adrian Vogli somete (para finalmente verse él sometido) en *Spiritus*, los tremendos e inhumanos interrogatorios que se ceban con el doctor Gurameto el grande en *La cena equivocada...* diríase que la obra de Kadaré está atravesada por una línea de tensión marcada por el binomio de preguntas-respuestas.

El individuo, ante la invasión del Estado y la presencia del dolor y la muerte, que le son privativos y puede ejercerlos a su antojo, necesita encontrar una forma de protegerse. La abundancia de iniciales denota un mundo atenazado por el pánico, un mundo en donde las identidades necesitan camuflaje para evitar las represalias, pero también refleja unas caracterizaciones de personajes que aparecen como rasgas de hombres, vaciados por efecto del sistema alienante. *Spiritus* ilustra muy bien esa realidad: sumidos en el aplastante sistema totalitario, por sus páginas desfilará un pelotón de estantiguas, los espectros de un ministro con letra D., o de un crítico con iniciales C.V., o de un dramaturgo con la Q., o del doctor H., e incluso, hasta el mismo Dirigente es simplemente E.H. Además, nos encontramos a un camarada X, a una María M., a monseñor S., al articulista H.E., a los oficiales M. y N., y al encargado de la radio Dh., al escritor G.G., a la señora D.G., al investigador R.H., en lo que significa todo un festival de iniciales desnudas y ciertamente intrigantes.

Esta proyección de iniciales se multiplica en toda la obra de Kadaré, siendo la constelación extensible también a las ciudades: tenemos la ciudad de B. en *Spiritus* y en *La Historia de la Liga de escritores albaneses frente al espejo de una mujer*, o la ciudad de N. en *Días de jurga*, en *El expediente H.* y en *El concierto*, y son tan solo algunas de

las apariciones. Es como si la *exhumación* que realiza Kadaré en sus textos apenas pueda rescatar las iniciales como si fueran los huesecillos, los restos carcomidos de lo que otrora fueron personas y ciudades repletos de vida, reducidos a depósitos de calcio por la abrasión del régimen.

Esta presentación desnuda de personas y lugares se inicia con el coronel Z. en la primera novela, *El general del ejército muerto* y, en este sentido, las iniciales de los personajes pueden entramarse con la literatura de Franz Kafka y su personaje Josef K. No en vano, varios serán los personajes de Kadaré que mantengan una K. como parte de su nombre: Ulises K., el lingüista A.K., Suzana K., la duquesa K., María K., el camarada Mihail K... El rastro de la influencia de Kafka se puede localizar no solo en este sentido, sino también en una de las mayores obsesiones literarias kadaranas: la presencia del Archivo. Además, y a semejanza de Josef K. y del Agrimensor K., entre otros personajes de Kafka, en la novelística de Kadaré aparece un grupo de personajes derrotados, vencidos por su propio trabajo, por el desempeño de las tareas que los caracterizan y en principio dotan de sentido a sus vidas para, después, estas actividades inhumanas sumirlos en el sinsentido porque, finalmente, se verán superados por lo que son y por lo que representan. Entre ellos, se encuentran cuatro burócratas o funcionarios del Estado que resultan determinantes a la hora de intentar comprender la obra del albanés: Mark-Alem, el “interpretador de sueños” de *El Palacio de los sueños*; Tunxh Hata, el correo encargado de transportar las cabezas cortadas en *El Nicho de la vergüenza*; Xheladin, el encargado de aplicar los cegamientos en *El firmán de la ceguera*; y Arian Vogli, el jefe local de la *Sigurimi* en la novela *Spiritus*.

Estos personajes de Kadaré se verán atormentados por todo lo que conocen, son portadores de verdades imposibles de revelar, por cuestiones intolerables referentes al funcionamiento oculto del Estado, como le sucede el arquitecto de la casa del Sucesor o al propio Mark-Alem, y transitan, además, con el pavor al castigo por sus conocimientos, un castigo que no solo se cebará en ellos, también caerá sobre sus familias al estilo del mitológico Laocoonte. Así lo describe Kadaré en *El Nicho de la vergüenza*, cuando los soldados del ejército vencedor, que mediante un truco traicionero han terminado con la resistencia del bajá insurrecto Alí de Tepelena, saben la forma en que ha sido engañado el enemigo, la maniobra sucia que ha ejecutado el Estado, y por tanto están en conocimiento del crimen. El ejército victorioso, con esa información en sus cabezas, nunca podría descansar tranquilo, al contrario, el pavor hacía presa en ellos porque habían entrado en conocimiento de los “fundamentos del Estado” (Kadaré, 2001e: 45).

Ser conocedores de esos “fundamentos del Estado”, tan secretos e inaccesibles, dota a quienes están en posesión de esas verdades, de un halo sobrehumano. En *El Palacio de los sueños*, por ejemplo, los funcionarios son contemplados por el populacho como miembros de una casta con acceso a verdades reveladoras y Mark Alem es un ejemplo paradigmático de ello como los son, bien significativamente, otro tipo de funcionarios del Estado: los arquitectos, que en la narrativa de Kadaré representan la forma en que se entrelazan a las dictaduras, la manera en que proyectan su sombra sobre el tirano, y cómo ambos se retroalimentan, con finales desgraciados: el arquitecto, desde *La pirámide* hasta la novela corta *El jinete con halcón*, pasando por *El sucesor*, estará condenado a la tragedia por el mero hecho de haber sido el elegido, mientras que el dictador se verá infectado por la creación edificada por el arquitecto. Las construcciones terminan condenando a los arquitectos y envenenando a los tiranos en las novelas de Kadaré.

Esta figura del arquitecto mantiene, así, una peculiar relación con el poderoso en unos términos de los que nadie más disfruta en el régimen y, por ello, su condena es también significativamente individual, así como las emanaciones del mal que exhalan las construcciones totalitarias contagian al dictador —la casa nueva en *El sucesor*, la pirámide, el edificio del *Tabir* en *El Palacio de los sueños*, los mamotretos ministeriales...—. El arquitecto, como un desdichado complemento del todopoderoso, nace de las construcciones faraónicas, y es que para Kadaré, los comunismos y los regímenes de izquierdas, realmente todos los sistemas totalitarios, alimentados con sus cultos a la personalidad y megalomanías, poseen mucho de faraónicos. Junto a esa sombra venenosa totalitaria no ha podido florecer la creación, a veces por falta de valor, pero otras veces, también, por falta de verdadero talento. Kadaré se plantea en sus obras, a través de *la reflexión del arquitecto*, la pregunta: ¿Ha utilizado el artista *a su tirano* para escudarse de su escasa valía, o realmente lo menguado de su arte se debía a la opresión del régimen? El arquitecto se encuentra sobrepasado por su cometido al servicio del tirano, hasta dudar de su talento puesto al servicio del mal...

Y tanto el Agrimensor K. como Josef K. aparecen en la narrativa de Franz Kafka como dos personajes alienados y sobrepasados por las circunstancias que rodean sus historias. El Agrimensor K. jamás alcanzará el edificio del castillo para el cual se supone que debería trabajar y a tal efecto se ha desplazado hasta el pueblucho en los alrededores. Josef K., incapaz de entender nada, será incluso ejecutado por una pena, o por la aplicación de un castigo correspondiente a una falta que desconoce haber cometido. Ambos, se encuentran superados en las narraciones, y de la misma manera les ocurre a

los personajes de Kadaré. Lo primero que abate al par kafkiano es el cansancio; después les llegará la derrota, ante la que se muestran impotentes, y con ella viene la alienación. La derrota ha ocurrido cuando el personaje ha tomado conciencia de la inutilidad de su empeño, de sus esfuerzos, de lo infructuosa que resulta su tarea. Algo así le sucede al protagonista de *El general del ejército muerto*, cuando en un momento determinado toma conciencia de lo estéril del encargo que debe completar, lo realmente absurdo de su cometido. Será el primero de toda una serie de personajes kadarianos entregados al servicio de la *monotonía del absurdo*, lo que genera un sinsentido que lo sume en un camino sin ninguna dirección.

Al general, le seguirán el capitán Stres de *El viaje nupcial*, los investigadores de Homero en *El expediente H.*, y por supuesto los cuatro funcionarios citados anteriormente, que se sumergen hasta desaparecer ahogados en la crueldad de los círculos burocráticos de unos submundos administrativos. Mark-Alem, funcionario en el *Tabir Saray*, sufre una inmersión tal en sus tareas hasta llegar a metamorfosearse “en su condición de funcionario anónimo, extraviado en el gigantesco mecanismo” (Kadaré, 1999a: 123). Los círculos de la burocracia lo han fagocitado.

En ese sentido, el retrato de la Yugoslavia socialista que se hace en *El cortejo nupcial helado en la nieve*, resulta significativo. En un determinado momento, la doctora Teuta Shkreli, agotada, harta de reuniones y comités en busca de declaraciones de culpabilidad, de autocríticas, le confiesa a su marido, en una afirmación de impotencia desesperada ante el aparataje político que está desplegando el Estado, su estupor ante el ingente número de organismos de poder estatal, todos ellos con la intención de minar la afirmación del individuo.

Además, en un mundo en el que la individualidad y la personalidad se sacrifican en beneficio del colectivo estatal, muchos de los personajes de Kadaré se representan, en otro rasgo más de la deshumanización, únicamente por el papel productivo que desempeñan para el sistema del régimen. Así, aparecen sin nombre multitud de actantes determinados por sus oficios, desde “el comandante” hasta “el camarero”, desde “el ministro” a “el comisario de policía”, pasando por “el jefe de la administración” o “el corresponsal”, “el cura”, “el cerrajero”, “el soldado”, “el médico”... Y en la cúspide de esa maraña que he señalado de iniciales y de profesiones determinantes, el verdadero misterio lo integra el propio Dirigente y todo aquello que lo rodea: su enfermedad, su humor y sus cambios de humor, hasta su orina, y por supuesto, el uso que hace de sus dobles... Basado en los *kagemusha*, aquellos dobles empleados por los señores feudales

japoneses de la edad media para que fueran suplidos en combates, batallas o celebraciones, una buena retahíla de dobles, o de presunciones de dobles de líderes, van apareciendo en las novelas de Kadaré. Hasta tal punto alcanza esta *neurosis del sosias* que en *Vida, representación y muerte de Lul Mazreku* se afirma que gran parte de los dirigentes del campo socialista ya habían muerto y habían sido reemplazados por sus dobles, gobernando en su lugar (2005b: 55), en lo que muy podría ser la sublimación de la “Gran Estratagema”.

Esta obsesión de Kadaré por el doble conecta con el aspecto oscuro de la persona, con su vertiente más malvada, con ese *Doppelgänger* espectral, el doble maligno. Pero ese *lado oscuro* parece que tan solo puede pertenecerle al Líder, o a lo sumo a los integrantes del grupo afín al poder. El resto de la ciudadanía no puede esconder ni esconderse de nada, cualquier necesidad de provacidad, de mantener un secreto, ya es de por sí considerada como una actitud sospechosa, cuando no, directamente, criminal. Por eso, en las novelas de Kadaré existe una equiparación del enigma con el crimen, circunstancia que, en su relación con el Estado, será, junto a *El Sucesor* y *El accidente*, más concreta en *Spiritus* que en ninguna de sus otras obras. Es eviente la “condición criminal” de un médium para este tipo de sistemas: están facultados con el poder de desentrañar enigmas celosamente guradados por el Estado. En su condición de “desentrañadores” de secretos ya son tremendamente criminales.

De manera que nadie, de ninguna de las formas, puede ocultarse ante el terror del Estado. Es significativo el paralelismo que Kadaré establece entre las figuras de la tragedia griega, contempladas por los dioses omnipotentes, y el individuo comunista, algo que tiene mucho que ver con la figura de Zeus como encarnación del tirano supremo. En la Albania de Hoxha, el individuo sabe que en cualquier instante es susceptible de ser denunciado, que vive y convive bajo la amenaza, de la misma forma en la que las gentes de lo que llamamos Antigüedad podían sentirse permanentemente observados por los dioses del Olimpo, sometidos a sus comportamientos caprichosos producto de un brote de aburrimiento, ira, una rabieta provocada por los celos o una mala digestión...

En *El cortejo nupcial helado en la nieve* se habla de un decreto, una ordenanza del Gobierno que prohíbe cerrar las puertas de los domicilios con llave al caer la noche (2001c: 111), creando indefensión y angustia en los ciudadanos, que no saben si serán ‘visitados’ por las fuerzas represoras. Esto crea un debilitamiento en el individuo porque, en primer lugar no puede dormir, presa del nerviosismo, cuando no del pánico, y sufre del agotamiento derivado de ello; además, se instala en el pavor de la posibilidad de

hallarse a la espera, en el interior de su propia casa y de su cama, aguardando el castigo. En este sentido, en *Noviembre de una capital* se retrata un clima de semejante angustia, de noches aterradoras como solo pueden ser las noches de una ciudad “en la que miles de personas se hallan a la espera de un castigo” (2011b: 101-102).

Porque tal y como asegura Hannah Arendt, en “la creencia fundamental del totalitarismo de que todo es posible” (1974: 533) se puede castigar “cada delito que los gobernantes puedan concebir, sin tener en cuenta si ha sido o no ha sido cometido” (521). Ese parece ser uno de los motores de régimen en las obras de Kadaré: el castigo sin motivo, pero por una gran conveniencia. Por supuesto, una de estas razones de la ‘conveniencia’ para el régimen en castigar delitos inexistentes de forma indiscriminada es el intento de atemorizar a la población para que viva en una permanente situación de pavor. La exhibición de los cadáveres de aquellos que habían intentado escapar, en *Vida, representación y muerte de Lul Mazreku*, era sumamente efectiva a tal efecto: “con su primera aparición ya había obligado a agazaparse a la ciudad entera” (2005b: 169).

La *poética del miedo* que establece Kadaré en sus obras estratifica diferentes tipologías de pavor desarrollado por sus personajes en el seno de la administración Hoxha. Hay un terror al Estado, a sus represalias, obvio, original, primigenio, y un pánico, también, a entrar en conocimiento con alguno de los resortes ocultos que lo articulan. Muchos de los personajes de Kadaré viven aterrados ante la posibilidad de quebrantar alguna de las reglas, de ser culpables de algo que ni siquiera puedan imaginar, pero lo que les infunde mayor angustia son los mecanismos estatales capaces de golpear de una forma inesperada y absurda. Ante este nuevo género de terror, el miedo que se podría denominar como “clásico”, ese que está profundamente anclado en el imaginario colectivo de la mente humana, parece haber sido desterrado de la nomenclatura comunista, y el afán de sentir terror ante los típicos miedos que movilizan nuestra mente y nuestro corazón será el vehículo que movilice a Shpend Guraziu en *Spiritus*, el motivo que lo lleve a su aproximación hasta el círculo espiritista. Se trata, por tanto, de una sociedad en crisis de valores espirituales, sin *alimento primordial*, desbastada y roma por la acción de las consignas manidas y reiterativas de la monotonía.

Guraziu, con su búsqueda del *más allá*, define la mutación de un pavor en otro, del miedo de carácter técnico, estatalizado, del cual necesita escapar, y establece una diferenciación entre los dos terrores (Kadaré, 2004d: 105): se trataría de un horror al Estado, por una parte, y del pánico ancestral (a lo fantasmal, infernal, a lo macabro, a la muerte), por el otro. Sin duda, el miedo al Estado se ha impuesto con tal fuerza, que ha

borrado cualquier vestigio del miedo primordial, de ese miedo infantil, un miedo “bueno” del que el pánico al aparato represivo del Estado hace que se sienta nostalgia. La gente desea volver a asustarse con las brujas y los espíritus, no con los expedientes y las visitas de la policía del régimen a medianoche. Solo este pavor ancestral puede anular el miedo tecnificado al Estado, y por ello, hay que detener cualquier forma de traerlo de nuevo presente.

Este será, pues, el motivo que acarreará la condena del círculo espiritista de Shpend Guraziu, su desgracia, unas inconcebibles “sesiones de espiritismo en mitad mismo de la dictadura del proletariado” (106), tan impensables y disparatadas como lo son de arriesgadas en su *otra orilla literaria*, en el *inserto narrativo chino* que se apunta en *El concierto*. El pavor a ser descubiertos por la implacable maquinaria del Estado es universal. En cualquier lugar del globo, en un país sometido a un sistema totalitario, en algún lugar de ese Estado, alguien habla y, desde algún cubículo, está siendo escuchado.⁷⁷⁴ Luego, será castigado.

De las novelas de Kadaré se desgaja una tesis fundamental, en parte también argumentada por Tal Levy en su trabajo *Ismail Kadaré: un misterio entramado*, y con cuyos aspecto coincide plenamente: el crimen está presente porque no ha existido nunca un arrepentimiento ni un reconocimiento de las culpas por parte del Estado o de los Estados. El crimen del Estado es recurrente, se genera, se comete y se perpetra una y otra vez, se repite en la Historia, de una forma cíclica, dado que el crimen original, en un lenguaje kadariano que lo podría denominar como el *supracrimen* o *crimen maestro*, nunca ha recibido por parte de los perpetradores originales una reparación, una muestra de arrepentimiento. El crimen nunca ha sido expurgado. Al contrario, se ha intentado olvidar como parte de una “Gran Estratagema”, para seguir cometiéndolo en otras épocas. El *reciclamiento del crimen* que vuelve una y otra vez se puede poner en paralelo con la lectura de una máxima de Esquilo, figura que tanto influye en Kadaré: “el crimen engendra crimen” (Kadaré, 2006: 145), y este crimen es consustancial al poder porque, tal y como se afirma en *Frías flores de marzo*, “todo tirano constituye una ilimitada

⁷⁷⁴ No en vano, este miedo a ser escuchado es algo interiorizado por el propio Kadaré, como demuestra la circunstancia de que en una serie de entrevistas que Éric Fayé realizó al escritor en 1990, entre Tirana y París, el entrevistador terminaba con la pregunta de si en la parte de la conversación realizada en Albania se había sentido completamente libre para hablar y responder. La contestación de Kadaré fue demoledora: “No, no; necesitaba ser prudente. Siempre el mismo peligro: los micrófonos” (Kadaré citado en Levy, 2006: 261).

posibilidad de crímenes” (2001f: 174), y por ende, la corona del tirano alberga una propiedad especial que traspasa los crímenes perpetrados por un mandatario, al otro.

Por tanto, existe un *supracrimen* del Estado, un crimen primigenio perpetrado por el ser poderoso por antonomasia: Zeus. Esta tesis fundamental de la narrativa de Kadaré, se desarrolla en toda la profundidad de su complejidad en el ensayo *Esquilo: el gran perdedor*. Allí, el autor despliega su teoría del crimen implicando a Zeus y a Prometeo. Prometeo representa, para el albanés, la resistencia, el inconformismo humano y su rebelión contra la opresión totalitaria y despiadada y, no en vano, Kadaré compondrá su poema titulado “Prometeo”, con la dedicatoria: “a todos los verdaderos revolucionarios del mundo” (citado en Levy, 2007: 337). La figura de Prometeo representa en el titán a la gran mayoría de los protagonistas de la narrativa kadariana, empeñados en resistir al rodillo de lo absoluto e incontestable:

De la obra de Kadaré parece concluirse que una parte de esta maldición, una de las raíces del *supracrimen* en su versión albanesa, puede encontrarse albergada en Kosovo, en el llamado *Campo de los Mirlos*. Aparte de ubicarse originalmente en Troya, y en el Caballo de madera, una raíz de la “Gran Estratagema” se hunde en el asesinato del sultán Murat I, perpetrado en el transcurso de la batalla de Kosovo, circunstancia que extiende su desgracia y marca todo el devenir de Albania con la maldición de la sangre y de los muertos arrojados sobre aquel campo de batalla.

Sin embargo, no conviene engañarse: el crimen del Estado totalitario, esa maldición que cometen sus mandatarios amparados en la “Gran Estratagema”, es llevada a cabo con impunidad, con la impunidad –y valga el retruécano cruel– que confiere el propio estado totalitario. El ex ministro que en el *Mazreku*, recordemos, ha sido encarcelado y está acusado de crímenes contra la humanidad una vez agostado el régimen comunista de Hoxha, se ampara en una desagradable *inmunidad totalitaria*, esgrime un argumento en su descargo: “entonces yo era ministro de una dictadura” (2005b: 263).

Quizás, entonces, sea Enver Hoxha quien haya venido a ratificar aquella máxima escuchada hasta el hastío de que *un pueblo tiene los gobernantes que merece*, si atendemos a las descripciones que de Albania hace Kadaré en su ensayo sobre Esquilo, o al recorrido vital del país a lo largo de ese *museo de iniquidades políticas* que ha sido su historia, tal y como queda glosado y resumido en los párrafos de *La hija de Agamenón*: la ruptura política del país con los chinos, se produjo no a causa de sus lacras, sino por el hecho contrario, cuando se disponían a renunciar a ellas. La alianza con los yugoslavos tuvo lugar en su período de mayor brutalidad y el distanciamiento y la quiebra vino de la

mano en el momento en que comenzaron a mostrar signos de moderación. La amistad albanano-soviética fructificó durante los años del estalinismo más despiadado y el alejamiento cuando dieron las primeras muestras de civilización... Es como si todos los países terminaran por hastiarse, en cierto sentido, de la oscuridad, mientras la Albania de Hoxha, se refocila en ella, constituida como la última defensora. “Nos habíamos convertido en un museo del mal, la vergüenza del Universo”, concluye Kadaré, con un juicio realmente duro y concluyente (2007c: 56).

El autor, inmerso en el sistema que califica como “la vergüenza del Universo”, por tanto, no puede ser ajeno a semejante “museo del mal”, y la denuncia del sistema se convierte en una de sus principales motivaciones a la hora de elaborar su literatura. Y juegan un papel determinante en las *denuncias literarias* kadarianas el empleo de las leyendas populares y de los mitos clásicos. Entre las leyendas populares albanesas, la leyenda de Doruntina es una de las más utilizadas en su obra, tal vez porque presenta a un hermano que vuelve de la tumba para ir a buscar a la mujer que está en el extranjero: el componente del retorno y del viaje son dos motivos importantes siempre que se trata de literatura del totalitarismo, a causa de la gran presencia que el exilio tiene en la vida de los autores. Por ello, el viaje siempre es un elemento a tener en cuenta en la narrativa de Kadaré, generalmente un viaje de retorno, al igual que la permanente presencia del extranjero o de alguien que se siente como tal, desplazado o desarraigado. En los referentes a los mitos clásicos, por las páginas de las novelas del albanés desfilan Ulises, Héctor, Tántalo, Prometeo, Orfeo, Eurídice, Prosérpina, Zeus... son continuamente traídos a los textos, una brújula sin la que sería imposible transitar por el discurso novelístico de Kadaré, y que resultan fundamentales a la hora de llevar a cabo esa construcción poético-simbólico-alegórica.

El retorno y el viaje, además, puede tratarse de un viaje y de un retorno *mentales*, de ahí que la *Comedia* de Dante adquiera el peso específico que posee en dentro de la obra del autor, produciéndose una especie de conexión que enlaza las leyendas y los mitos, el motivo del viaje y del regreso o del retorno, con la muerte y los *funervivos* kadarianos. Es como si existiera un túnel que conectara la vida con la muerte y viceversa. Una especie de mundo subterráneo que alberga un puente de conexión por el que es extraordinariamente sencillo moverse, por el cual, a menudo, los personajes acaban, como Eurídice, precipitándose al Hades tras el infructuoso intento del retorno.

Un *constructo alegórico* que también se sustenta en la variedad de tiempos históricos novelados (desde el antiguo Egipto, pasando por la Edad Media y la proto-

Albania, la época de la *Sagrada Puerta*, los albores del Siglo XX, la Segunda Guerra Mundial, los auges del comunismo, el estalinismo, la Guerra Fría, el desmoronamiento de las ideologías de izquierdas e, incluso, miles de años más adelante en el *futurísimo*),⁷⁷⁵ que busca demostrar que la Historia necesita ser reescrita para así ser recuperada por la memoria, pero que esa reescritura debe atender a un aspecto fundamental que no puede olvidarse, porque en ese caso la reescritura no cumpliría con su objetivo: atender a los aspectos oscuros. Estos aspectos son, si cabe, mucho más numerosos y ocultos en la Historia emanada de países como la Albania comunista de Hoxha.

Entre esos aspectos ocultos se encuentra la épica de los personajes resistentes y las formas de oposición al régimen. La novelística de Kadaré refleja una continuada batalla del individuo contra el poder del Estado, pero además, del Estado contra lo que se denomina *Superestado*, en una especie de *construcción fractálica* de resistencias o de *puesta en abismo de resistentes*. El individuo aguanta contra el aplastamiento del régimen de Hoxha: la Albania de Hoxha se sostiene ante el embate del sistema soviético, como ya hizo Skanderbeg siglos atrás, que enfrentó al pequeño protoestado albanés contra el macroestado Otomano, y esa rebelión le resultó exitosa. Será en *El ocaso de los dioses de la estepa* en donde Kadaré resume lo que es para él un Estado Totalitario funcionando a plena potencia, con todo lo misterioso y enigmático de su engranaje, con todo lo mítico de su administración y de su burocracia, con todo lo pavoroso de la incógnita que almacena en sus entrañas.

En la medida en que se muestra incontrolable, ingobernable e incomprensible, la mayoría de las veces caprichoso e incomprensible, el Estado aparece como un ser vivo en la obra de Kadaré. Como tal, genera decretos, asesina personas, enmudece pueblos, colma su sed de venganza, puede mostrarse desprevenido o extraordinariamente vigilante, y conviene moverse ante él con la cautela con la que nos conduciríamos al cruzar frente a un gran depredador o un tiranosaurio. Esta imagen del Estado como el carnívoro ubicado en la cúspide de la pirámide encuentra su mayor aval en la lectura profunda de *El Nicho de la vergüenza*, en donde el sistema se muestra como un enorme y complejo organismo cuyo cuerpo apenas puede cubrir la noche y que termina asemejándose a una especie de pulpo (2001e: 68-69).

El pulpo del Estado extiende sus tentáculos, atrapa y oprime a los individuos, los cerca y asfixia hasta conducirlos cerca de sus grandes ojos ubicados en esa gran cabeza

⁷⁷⁵ Al respecto, para las ubicaciones histórico-temporales de las novelas de Kadaré véase el anexo 13.1: “Cronograma”.

central que todo lo observa, y así, extiende el terror. En resumen, este sería el dibujo que Kadaré ha querido tejer en el tapiz de su escritura, un *cardiograma de las fases de ánimo* de los albaneses, primero, y de cualquier persona bajo el sistema inhumano, después, todas ellas sometidas al pavoroso régimen del superestado totalitario: un poder que golpea, la mayoría de las veces desprovisto de lógica –circunstancia que lo hace todavía más desesperante–, despertando un miedo que se cimenta en la irracionalidad del individuo que se sabe indefenso ante el funcionamiento de unos resortes punitivos que obedecen a las reglas del absurdo, ante las que es imposible anticiparse o protegerse. Un mundo totalitario que no permite un instante de tranquilidad a nadie, dado que el individuo vive permanentemente bajo el estigma de la culpabilidad, haga lo que haga.

Valgan los siguientes dos ejemplos, desgajados de la obra de Kadaré, que ilustran la afirmación anterior y que me valdrán a modo de coda final –la coda final de *Stalin y la risa*– para reflejar lo terrible de la situación denunciada por el autor albanés y cuyo reflejo en su literatura he estado contemplando durante el presente estudio; todo el mundo es culpable, independientemente de cómo actúe. En primer lugar, un vecino del protagonista de *La hija de Agamenón* se encuentra estigmatizado, marcado para siempre en sociedad, es un indeseable, hasta el punto de que el narrador dará un rodeo para evitarlo, para no toparse con su “habitual expresión sufriente en el rostro” (2007c: 25), porque

“se decía que era uno de los que se habían reído el día de la muerte de Stalin, hecho este que cercenó definitivamente una carrera científica iniciada de forma brillante (...) No debieron de ser escasas las personas que se rieron en las concentraciones funerales aquel día, la mayoría sin motivo alguno, simplemente porque se les descompuso el mecanismo de la risa, fenómeno sobradamente acreditado en parecidas circunstancias, pero que en modo alguno fue aceptado como explicación. Fueron castigados de forma implacable y aún ahora, luego de tantos años, resultaban fácilmente reconocibles por esa expresión doliente con la que a lo largo de toda su vida debían pagar la hilaridad de aquel día” (25-26).

El suceso no es algo aislado, que Kadaré ha narrado como algo anecdótico, incluso con tintes esperpénticos. En una de sus últimas obras, *La cena equivocada*, la memoria del día de la muerte de Stalin rebrota, y también el recuerdo del castigo al que fueron sometidas muchas personas:

“En otras calles se oían aquí y allá gritos de infelices a los que arrastraban de los pelos para conducirlos a la Delegación. Se les acusaba de que, durante el mitin mortuario, en lugar de llorar o, al menos, suspirar, se habían reído y, aunque ellos juraban y perjuraban que no se habían reído ni mucho menos, por el contrario, tenían el alma tan atormentada como los demás, pero ni ellos mismos sabían por qué, el llanto se les había convertido en una mueca, incluso que no era la primera vez que les sucedía aquello, nadie les creía y, en lugar de escucharlos, los golpeaban con mayor saña” (2011a: 207).

Para concluir aquí con mi estudio haré mías –o tomaré prestadas– sendas citas del traductor de la obra de Kadaré al español, Ramón Sánchez Lizarralde, dado que salvo con palabras del propio autor, no se me ocurre otra persona que mejor pudiera poner el colofón al presente estudio, trabajo que tiene la esperanza de que tras

“los esfuerzos analíticos no ocultan lo substancial de la obra literaria, su capacidad de despertar emociones, de hacernos vivir otras vidas y habitar otros mundos” (2008: 69).

Dado que,

“Kadaré es (...) la más alta cumbre de las letras albanesas, sobre todo del género literario por excelencia de la sociedad actual: la novela. Su influjo aún está por medir: se encuentra demasiado próximo el presente, y para su análisis será preciso que se despejen muchos nubarrones y prejuicios extraliterarios (2004: 80).

Espero, en esta tesis, haber sido capaz de haber despejado algunos de esos *nubarrones* que se cernían sobre la interpretación y el estudio inmediato de la obra de Kadaré, y que el clima frío de sus novelas, a veces un clima incluso *antisolar*, se vea caldeado por el anticiclón de mi análisis.

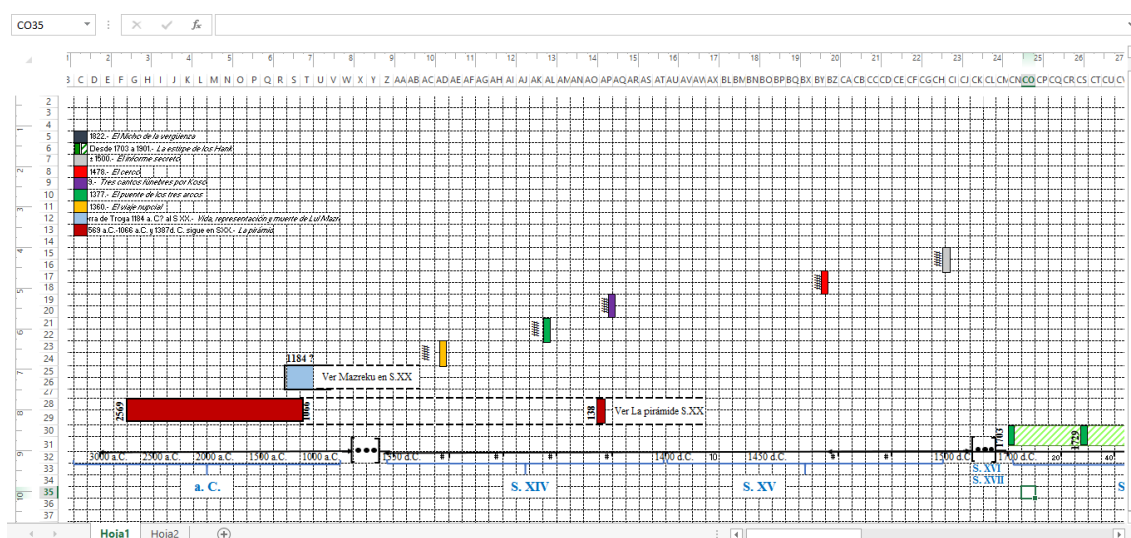
PARTE V

ANEXOS

13- UBICACIÓN NARRATIVO-TEMPORAL DE LAS OBRAS DE KADARÉ Y SUS RELACIONES DE COMPARACIÓN

13.1- Cronograma

Un primer vistazo al tiempo histórico en donde se ubican los desarrollos narrativos obras de Kadaré, al menos de las que disponemos traducidas al español, arroja una conclusión determinante en consonancia con una de la tesis fundamentales del autor: ubicadas en la lejanía del prototiempos se anclan *La pirámide* –iniciada a finales de otoño de 2589 a.C. y que abarca un amplio periodo de reinados de faraones– y un episodio de *Vida, representación y muerte de Lul Mazreku* –en concreto el combate y posterior arrastramiento del cadáver del vencido, entre Héctor y Aquiles, fechado por algunos estudiosos, de haber ocurrido, en el 1184 a.C.–. El mal, inherente al poder, esa maldad casi demoniaca que viaja albergada en la corona que se ciñen los poderosos, existe desde el principio de los tiempos, y se ha transmitido como una herencia en cada sucesión de los gobernantes de los Estados. La maldad que campa en el Palacio de los Atridas, que después reproduce el crimen que Macbeth perpetra con Duncan, el baño de sangre de Hamlet, son las proyecciones literarias de un crimen de Estado, frío, monstruoso y calculado, del que son partícipes tanto Keops como Agamenón, Tamerlán como Murat I, Hitler, Stalin o Enver Hoxha.



Las dos novelas, *La pirámide* y el *Mazreku*, señalan con determinación el crimen político de Estado dentro de la narrativa de Kadaré, significativo resulta, por tanto, que

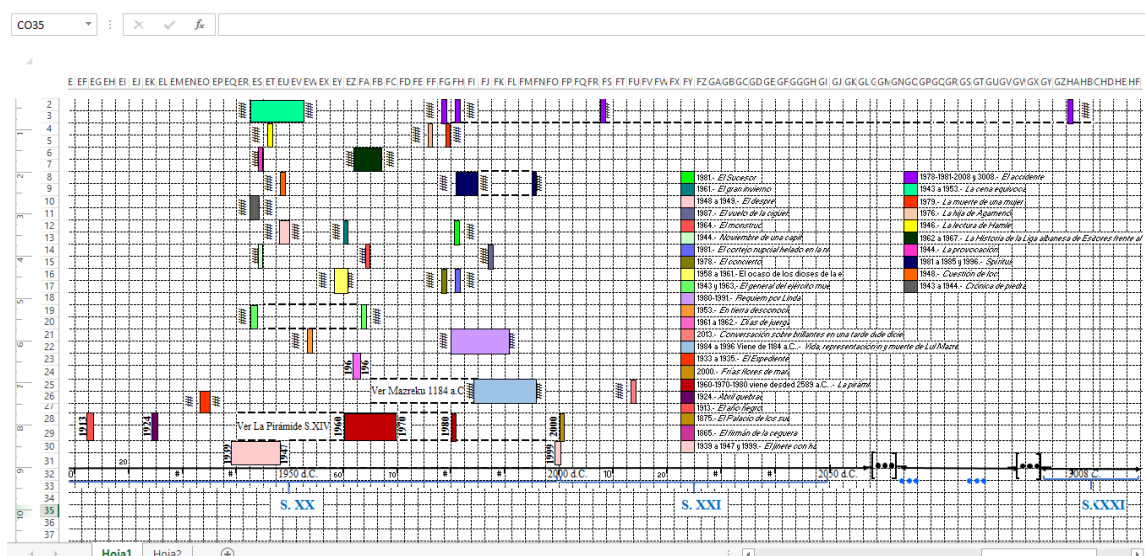
ambas se ubiquen en momentos remotos de la historia de la humanidad –más determinante aún en el caso del Mazreku, con una pequeña analepsis a ese tiempo remoto desde el siglo XX– para incidir en ese crimen ancestral por el cual los Estados jamás han pedido perdón, jamás se han molestado en reparar que, por ello, continúan repitiendo.

Las narraciones ubicadas en los siglos XIV a XIX reflejan el conflicto de Albania con el Imperio otomano, del pequeño país en oposición a la aplastante maquinaria invasiva del turco, que los llevaría hasta las puertas del centro de Europa, cercando Viena. De estas obras solo una, *El viaje nupcial*, se ubica en un instante preotomano, pero explicitando claramente en su hilo argumental sobre la resurrección de Kostandin la intención indómita de una nación que no se verá sometida al aplastamiento osmanlí, tal y como se argumenta en otra de las obras ubicadas en ese periodo, *El informe secreto*.

Estos coletazos del Imperio osmanlí alcanzan hasta casi los albores del siglo XX, pero aquí, en este momento, el de mayor ubicación de la narrativa kadariana, la lectura de la ubicación histórico-temporal es bien diferente, ya que presenta un triple aspecto. Por una parte, se localizan una serie de obras referentes a la primera Albania de siglo, primitiva, que se está sacudiendo el dominio turco, o que acaba recientemente de sacudírselo, en donde supersticiones, leyendas seculares y tradiciones remotas se imponen por encima de otro tipo de ordenamientos que serían propios de un Estado, y que reflejan los males de un sistema político joven y endeble. Esta ubicación la comparte *El año negro*, *El expediente H.* y *Abril quebrado*, por ejemplo. El segundo gran eje temático temporal coincide con uno de los momentos traumáticos de la historia de Albania en el siglo XX y, por ende, del continente europeo y del mundo: la Segunda Guerra Mundial. Kadaré es recurrente en ubicar sus narraciones en un momento determinante como es la liberación de Albania, de su capital Tirana, o de su ciudad natal, Gjirokastra, de manos de los nazis, y literaturizar la llegada de los partisanos comunistas, y su estabilización en el poder. Esta circunstancia da lugar al tercer gran eje temático del siglo XX, la dictadura comunista de corte estalinista de Enver Hoxha, un sistema que, más allá de la muerte del tirano, alcanza hasta la década de los años noventa.

Muy escasos son los textos que penetran en el siglo XXI, pero de una importancia extraordinaria es *El accidente* que, a semejanza de *La pirámide* se proyecta a lo largo de los siglos gracias a una coda final que alcanza el año 3008. Resulta determinante la longitud temporal de esta novela, puesto que, de esa manera, establece un diálogo con *La pirámide* (que también se prolonga en una línea temporal extensísima) y con el

protocrimen, que mantenido en el tiempo se convierte en un “futuro-crimen” fijado por toda la eternidad.



No ha resultado sencillo, en muchas ocasiones, determinar los momentos de ubicación histórica de algunos textos, apenas intuitivos por detalles mínimos, por leves referencias diluidas en la narración y, en otras, simplemente ausentes las referencias. El proceso, a veces detectivesco, que he seguido con las obras, ha desembocado en las siguientes dataciones de su ubicación histórica:⁷⁷⁶

En tierra desconocida (1953) –novela corta–, aproximadamente en 1953.

Días de juerga (1963) –novela corta–, entre los años 1961 y 1962, aproximadamente.

El general del ejército muerto (1963), cerca de 1963 (el diario del soldado que aparece transcrito pertenece al año 1943).

El monstruo (1965), alrededor del año 1964.

El cerco (1970), del 21 de junio de 1478, hasta el mes de agosto.

Crónica de piedra (1971), entre los años de 1943 y 1944.

La provocación (1972) –novela corta–, aproximadamente, en el año 1944.

El gran invierno (1973), 1961.

Noviembre de una capital (1975), 1944.

⁷⁷⁶ Entre paréntesis aparece la fecha de la primera edición en albanés de la obra.

El ocaso de los dioses de la estepa (1978), entre los años 1958-1961.⁷⁷⁷

La estirpe de los Hankoni (1977) –novela corta–, cubre los años: 1703-1729-1789-1800-1802-1822; hasta diciembre de 1900.⁷⁷⁸

Abril quebrado (1978), entre marzo-abril de algún momento ubicado en los años 1922-1925.⁷⁷⁹

El puente de los tres arcos (1978), desde primeros de marzo de 1377, y hasta el 23 de diciembre de 1378.

El nicho de la vergüenza (1980), 1822.

El viaje nupcial (1980), 1360.

El palacio de los sueños (1981), 1875.

El desprecio (1984) –novela corta–, entre los años 1948 y 1949, aproximadamente.

El año negro (1986), 1913.

El cortejo nupcial helado en la nieve (1986), del 1 al 4 de abril de 1981.

El concierto (1988), 1978.

El expediente H. (1990), entre los años 1933 y 1935.

El firmán de la ceguera (1991), aproximadamente, se ubicaría unos diez años antes de la acción de *El Palacio de los sueños*: 1865.

La pirámide (1991), desde finales del otoño de 2589 a. C (la construcción de la pirámide dura veinte años), hasta el 2569, año del final del reinado del faraón Keops en el 2566 a. C: concretamente, Keops muere “tres años exactos” después de terminarse la erección del monumento funerario; sesenta días después de ser momificado será enterrado. Se inicia el mandato del nuevo faraón Didufri: 2566 a. C-2557 a. C. Un salto en el tiempo desemboca en el faraón Micerino, nieto de Keops: 2514 a.C-2486 a. C; después, se avanza hasta 800 años después de la construcción pirámide Keops, 1766 a. C. Luego, transcurren otros 1500 años: 1066 a. C. Así, se alcanza la época de Tamerlán: tras la masacre de Isfahán 1387 construye su pirámide con calaveras. Por último, aparecen las casamatas defensivas construidas por Enver Hoxha en los años 1950 y 1960, y el turista en el Egipto moderno, a finales de la década de los años 80.

⁷⁷⁷ Que se corresponderían con los años de estancia de Kadaré en el Instituto Gorki de Moscú.

⁷⁷⁸ Aunque cubre varios siglos, los años consignados pertenecen a momentos determinados sobre los que la narración tiene una incidencia especial.

⁷⁷⁹ Aunque muchos críticos ubican el texto en el periodo del reinado de Zog (1928-1939), ciertas afirmaciones del narrador me hacen suponer que la acción tiene lugar en la Albania inmediatamente anterior a dicho reinado, en algún momento entre los años 1922 y 1925, época de la República de Albania, de la que el propio Zog fue Primer Ministro y Presidente, de donde, tal vez, puede derivarse la confusión.

Tres cantos fúnebres por Kosovo (1998), desde el 15 de junio 1389, la narración prosigue a lo largo de ese verano.

Spiritus (1996), entre los años 1981 y 1985, con la investigación paranormal acaecida en 1996.

La muerte de una mujer rusa (1999) –relato–, aproximadamente, alrededor del año 1979.⁷⁸⁰

El vuelo de la cigüeña (1999) –novela corta–, 1987.

Frías flores de marzo (2000), 2000.

El jinete con halcón (2001) –novela corta–, desde el 7 de abril 1939, a las 6 de la mañana, pasando por el 19 de diciembre 1947, hasta su resolución final en diciembre de 1999.

La Historia de la Liga albanesa de Escritores frente al espejo de una mujer (2001) –novela corta–, entre los años 1962 y 1967.

Vida, representación y muerte de Lul Mazreku (2002), entre los años 1984 y 1996, con el inserto de la guerra de Troya (Héctor y Aquiles) en el 1184 a C, aproximadamente.

La hija de Agamenón (2003), tal vez en el Primero de mayo de 1976.⁷⁸¹

El sucesor (2003), desde la noche del 13 al 14 de diciembre de 1981.

La lectura de Hamlet (2004) –relato–, en la primavera de 1946.

Cuestión de locura (2005) –novela corta–, 1948.

La cena equivocada (2008), desde el 16 de septiembre 1943 hasta el año 1953.

El accidente (2008), la narración ha retrocedido al año 1978, treinta años antes del accidente (que tiene lugar el 17 de octubre de 2008), y alcanza hasta mil años después (siglo XXXI).

El informe secreto (2008) –novela corta–, cerca del año 1500.

Réquiem por Linda B. (2009), última semana de mayo de 1980 y hasta el 20 de julio de 1991.

Conversación sobre brillantes en una tarde de diciembre (2013) –relato–, 2013.

⁷⁸⁰ Sin ningún dato objetivo para fechar este relato, me he dejado guiar por algunos detalles de la ambientación para ubicarlo de una forma aproximada.

⁷⁸¹ Sin datos concluyentes, más allá de ese Primero de mayo, para datar la acción de la novela, utilizo como referente la otra parte que complementa el díptico, *El sucesor*, y entiendo que cinco años entre la ruptura del primer compromiso de Suzana con el periodista, y la consolidación del segundo pretendiente, son un tiempo lógico, así como un periodo de “vida política” comprensible para que el padre haya adquirido la preponderancia política suficiente como para ser ahora una amenaza completa para Hoxha, que lo determine a eliminarlo.

El relato *La noche de la Esfinge* (1986) queda fuera del cronograma, al plantear un monólogo de la Esfinge, personaje mitológico que se acoge a las peculiaridades características del llamado “tiempo mítico”, que se entiende como un tiempo que se encuentra fuera del tiempo.

En el cronograma los tiempos, visualmente, están representados de distintas formas:

Cuando la acción transcurre durante un determinado periodo de años seguidos será visible una franja de color compacta (por ejemplo de 1943 a 1953, *La cena equivocada*).

Cuando se tratan acciones que transcurren en años separados entre si, aparece una línea discontinua que une estos dos espacios temporales (1980---1991, *Réquiem por Linda B.*).

Cuando entre estos periodos de tiempo transcurren largos lapsos temporales o de siglos, aparecen anotados en el cuadro.

Cuando la acción se desarrolla a lo largo de muchos años, pero se hace referencia explícita a hechos transcurridos en años concretos, marco la franja temporal completa con líneas transversales y los años en donde se ubica la acción determinante con franjas de color compacto (los *Hankoni*).

Cuando la acción se desempeña en un tiempo concreto, un periodo de meses o inferior a un año, he marcado con franja estrecha que abarca el año en el cual transcurre.

13.2-Lanzaderas comparativas

En palabras de Claudio Guillén:

“Los sucesos mentales o imaginativos, como los físicos químicos o biológicos, obedecerían al principio de la conservación de la materia, de la transmutación de ciertos elementos en productos diferentemente organizados. La imagen etimológica de fluencia –*fluere*– sugería que una influencia representa el paso ininterrumpido de una cosa a otra (...) La obra influyente actúa más que nada sobre ciertos estados psíquicos del poeta, o momentos de la vida del novelista, interviniendo en el proceso de génesis y creación (...) En tales casos (...) se observa que una obra B no hubiera existido *sin* A, pero no que por ello A esté *en* B” (2005: 83).

Citando a Amado Alonso⁷⁸², en relación a la influencia de las fuentes literarias, estas “deben ser referidas al acto de creación como incitaciones y como motivos de reacción” (Amado Alonso, en Guillén, 2005: 83); pero, como afirma Guillén,

“si algo de A se halla en B, acaso tengamos solamente un ejemplo de lo que hoy se denomina (...) intertextualidad”.

“Influencia” e “intertextualidad” son dos términos importantes a la hora de poner en marcha las *lanzaderas comparativas* a las que me refería en los “Aspectos metodológicos” de la presente tesis. Me he inclinado por ubicar la novela de Kadaré analizada en mitad de un circuito que viaja en dos direcciones: una *lanzadera externa* que relaciona la obra de Kadaré con el resto de textos de la literatura, para descubrir “influencias” en la construcción kadariana, pero también “intertextualidad”, algo que, tratado de la forma debida, desde luego, carece de las connotaciones negativas con las que parece que se ha cargado el término⁷⁸³.

No es un circuito, el de la *lanzadera externa*, con una única dirección obligatoria en sentido de ida. Dante, Cervantes, Shakespeare, tantos otros, influyen y dejan su rastro en la obra de Kadaré, una impronta que podemos detectar ya sea por las referencias directas, los diálogos que el autor traza con otros textos, por la corriente interna que

⁷⁸² Lerín –Navarra–, 1896-Arlintong (Estados Unidos), 1952. Filólogo y crítico literario. Es uno de los padres de la Crítica estilística.

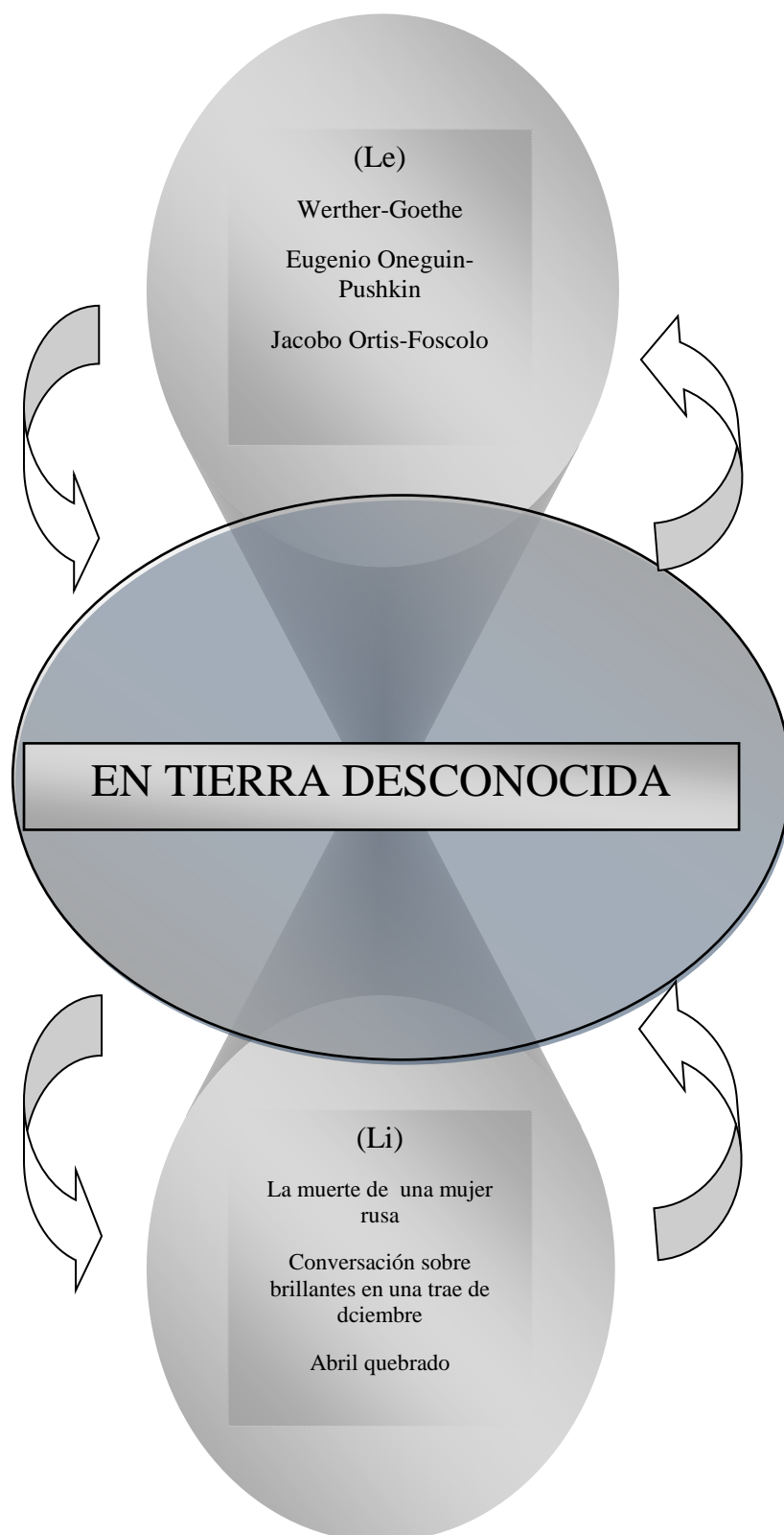
⁷⁸³ Algo que quizás se deba al mal uso que de la intertextualidad han dado, en los últimos tiempos, los gestores culturales en su aplicación a la elaboración de cierto tipo de narrativa.

alimenta el decurso de las obras relacionándola con otras... Ahora bien, Kadaré también incide en Dante, Cervantes, Shakespeare, en tantos otros. Por ello, es un circuito de dos direcciones, las *lanzaderas* se retroalimentan, y así he querido reflejarlo.

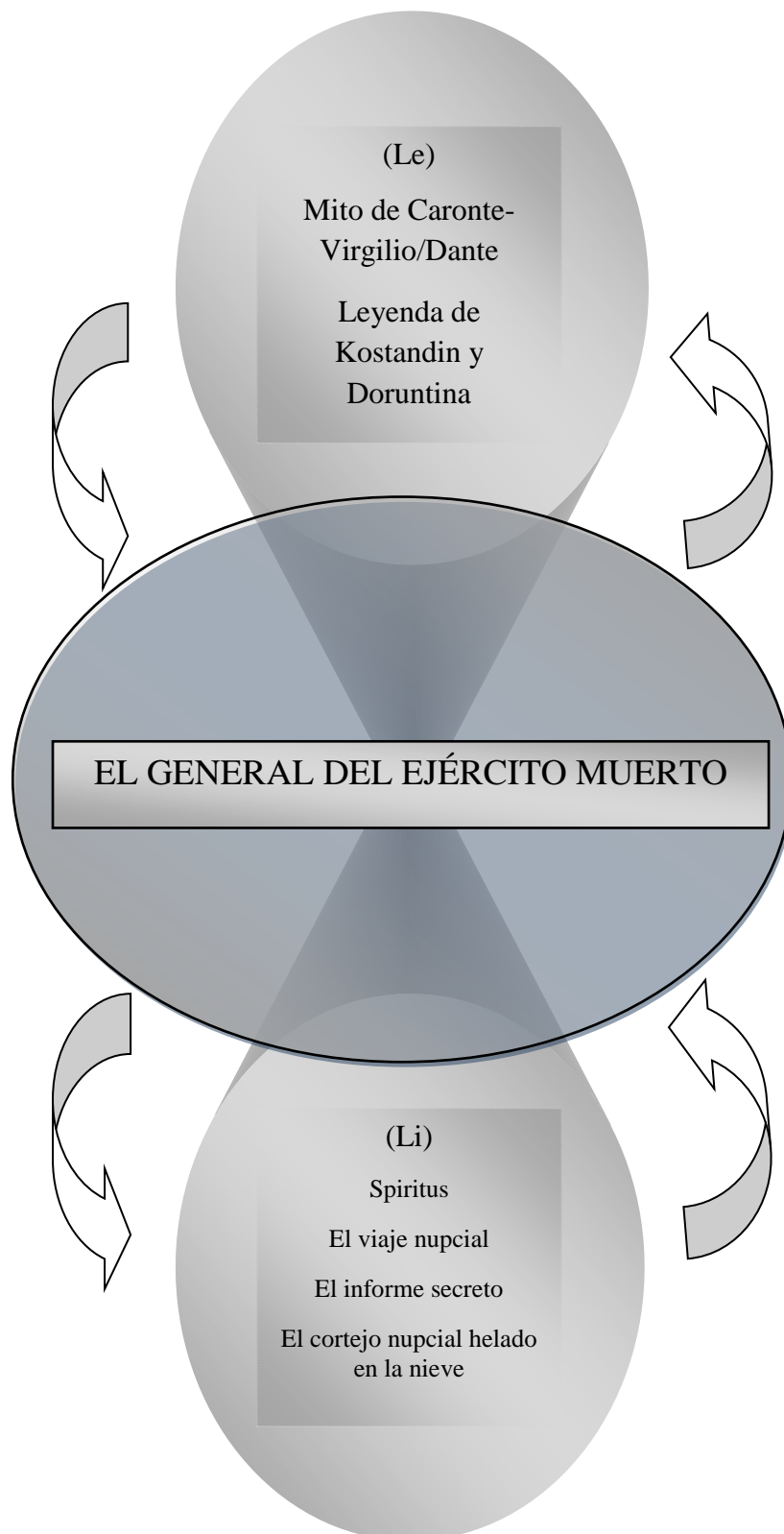
No puede ponerse en duda, a estas alturas de los Estudios Literarios, que un autor del siglo XXI puede influir en un autor del siglo XVI. Simplemente, lo hace cambiando la perspectiva que teníamos sobre su lectura, o enriqueciendo o reinterpretado de una forma diferente o novedosa su imaginario de manera que cuando retornamos sobre el autor *clásico* hemos incorporado el bagaje que nos ha aportado el autor moderno y la lectura ya no es como hasta ahora venía siendo. Este es el caso de Kadaré con Shakespeare, Dante, Kafka o Cervantes. Valga este último como ejemplo: en la novela de *El accidente*, Kadaré propone una reinterpretación del sentido completo de la historia insertada en el *Quijote*, la del *Curioso Impertinente*, proporcionando una clave de que toda la trama está supeditada a un dato que Cervantes ha ocultado, que se trata de la historia de un intercambio de parejas. Independientemente de que se puede estar en mayor o en menor medida en desacuerdo con ello, acaba de alterar con una posibilidad más la interpretación que teníamos del texto, interpretación que incorporaremos en el momento en que lo leamos de nuevo, habiendo cambiado nuestra perspectiva, buscando guiños, rarezas en los personajes, que puedan llevarnos a concluir lo mismo que ha concluido Kadaré. Y no digamos ya, si realmente nos parece acertado el comentario y, después de la lectura de *El accidente*, entendemos el *Impertinente* como una estratagema urdida para llevar a cabo un intercambio de parejas, una práctica sexual avanzada... Acaba de poner boca abajo la lectura habitual que teníamos de esa parte del *Quijote*.

Del mismo modo, opera una *lanzadera interna* que entra en comparación con la propia obra de Kadaré, con los textos que él ha escrito y que se pueden poner en relación con la novela analizada. Y también de la misma forma, posee dos vías, una doble comunicación, dado que se retroalimenta, puesto que Kadaré puede albergar en el interior de sus obras referencias a novelas pasadas, compartiendo escenarios, personajes, tramas, pero también anunciando situaciones futuras que después le servirán para desarrollar más largamente, o que simplemente ha incorporado en uno de sus muchos retoques posteriores de una novela anterior; así remite a sucesos que aparecerán escritos en textos pertenecientes a varios años después. De esa manera, las novelas de Kadaré conforman un universo, un todo, un flujo que circula complementándose con las influencias de la *lanzadera externa*, y que he querido reflejar en los siguientes diagramas de los análisis de sus novelas.

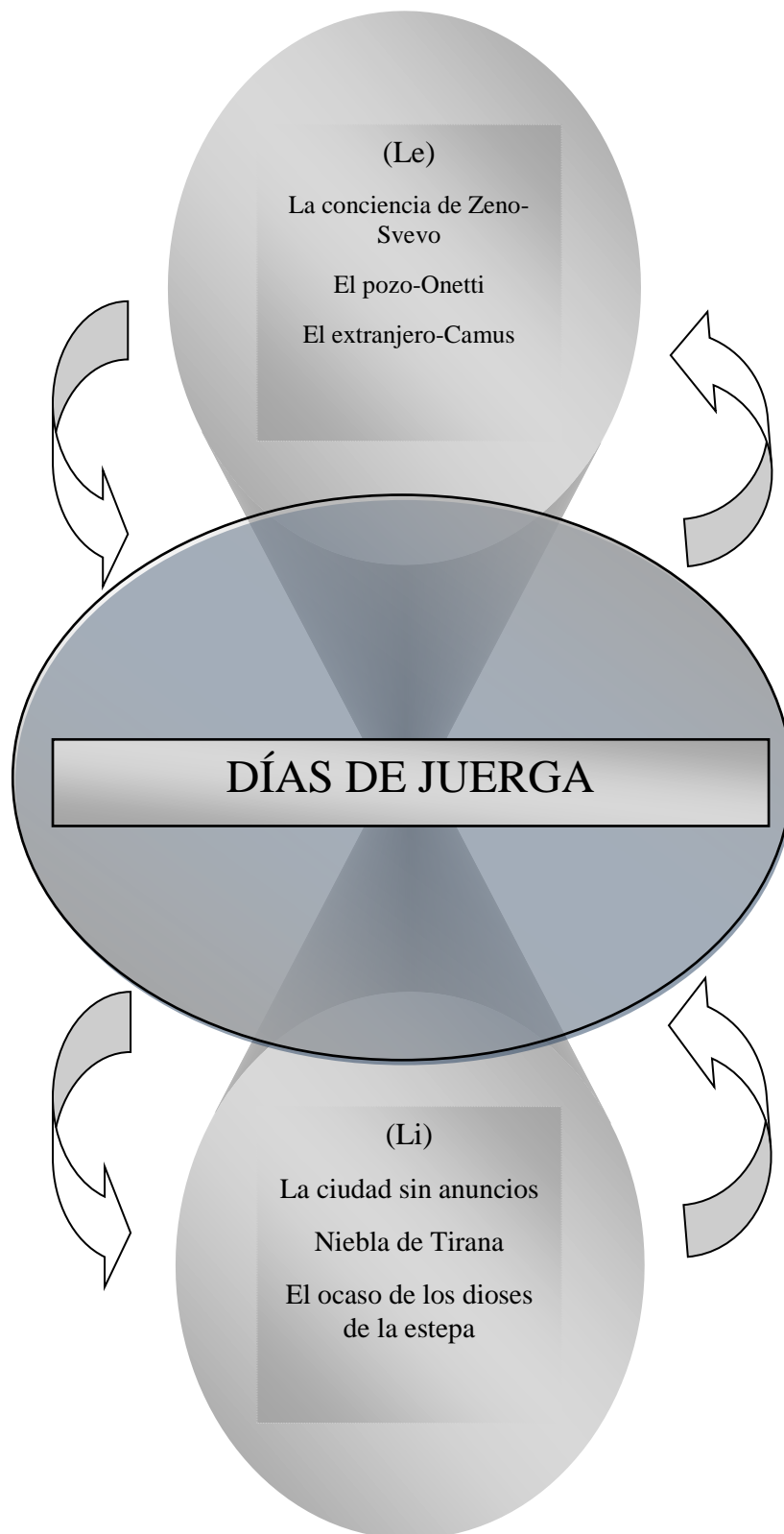
1953. **En tierra desconocida** –novela corta–



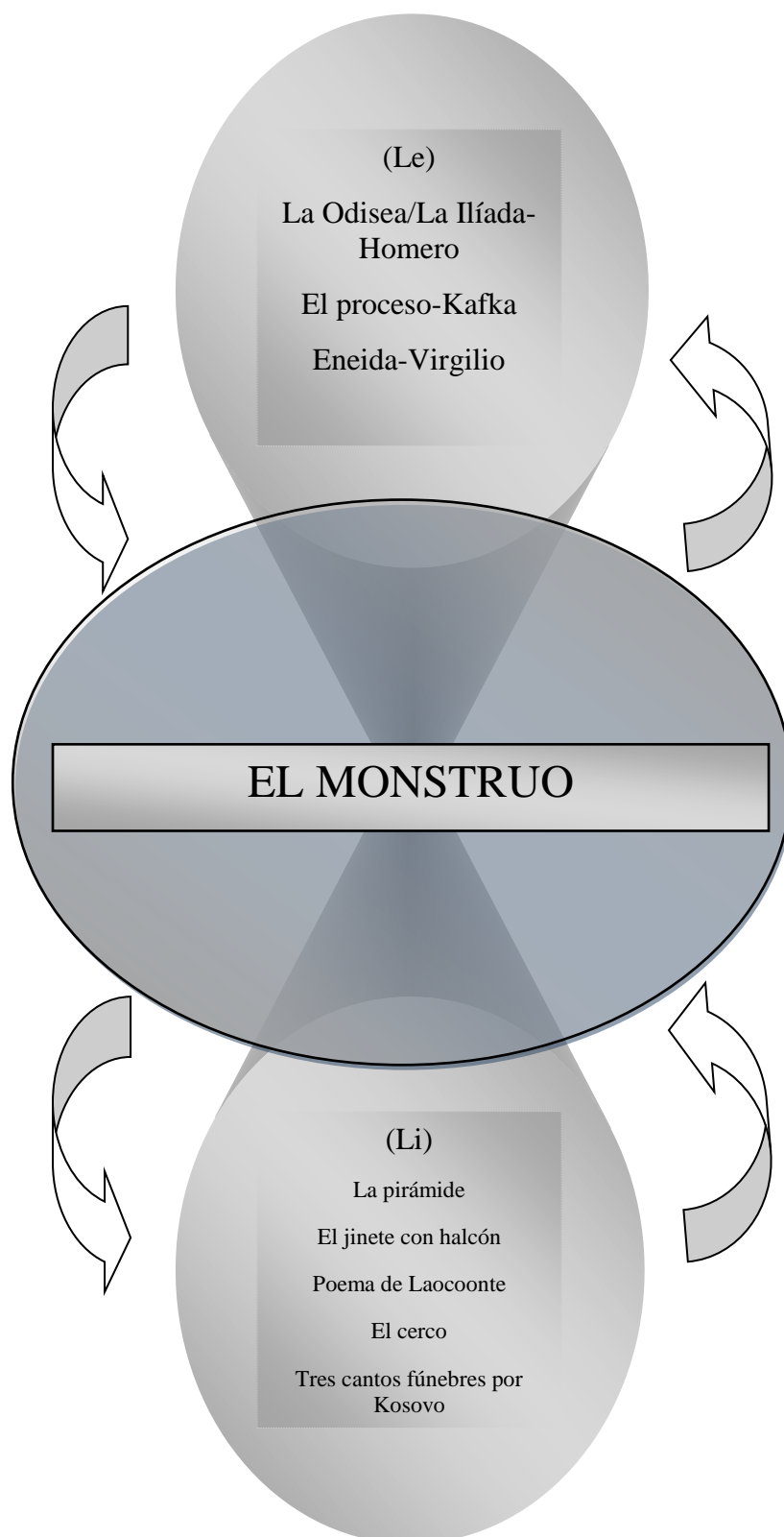
1963. El general del ejército muerto

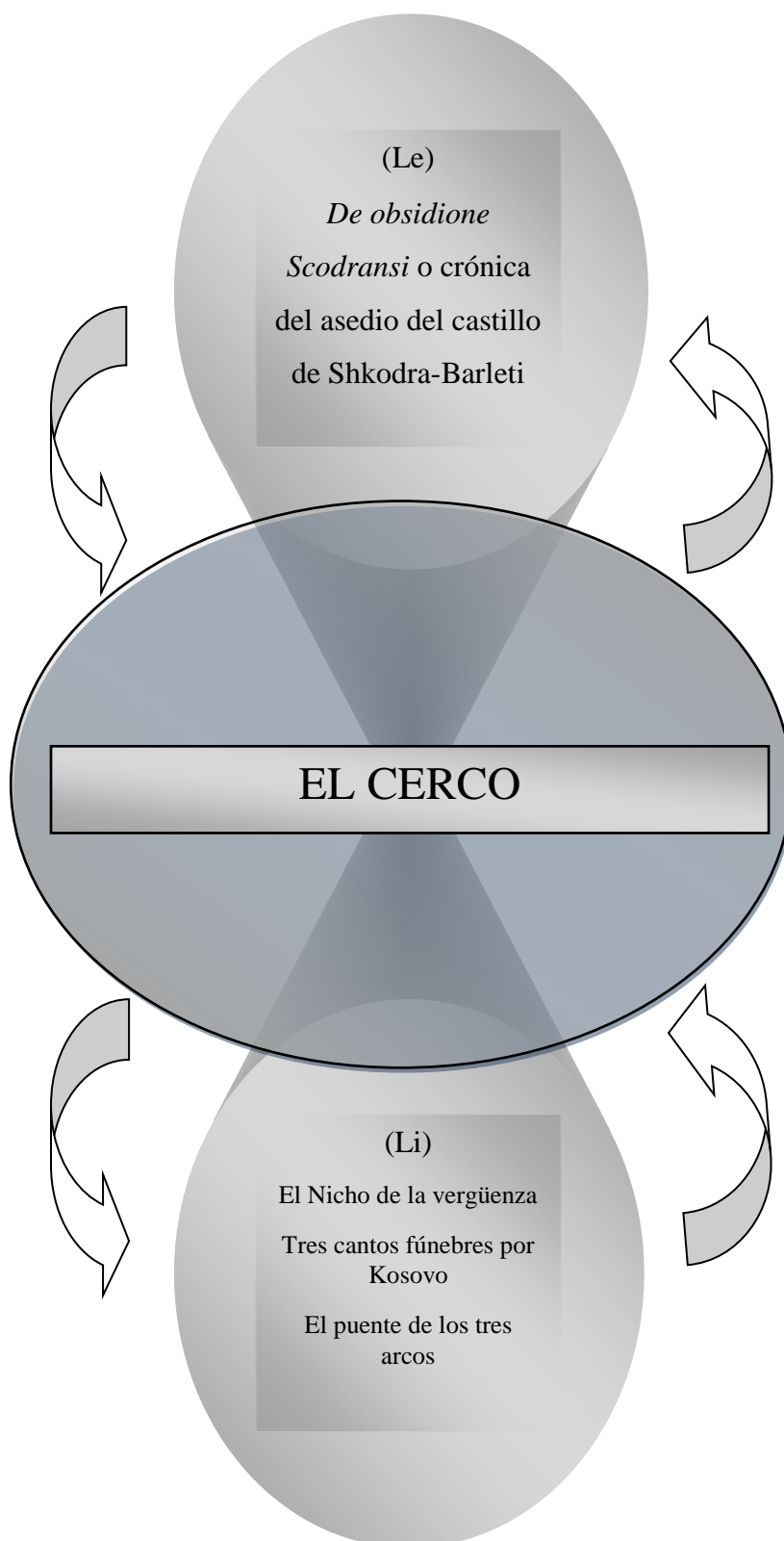


1963. **Días de juerga** –novela corta–

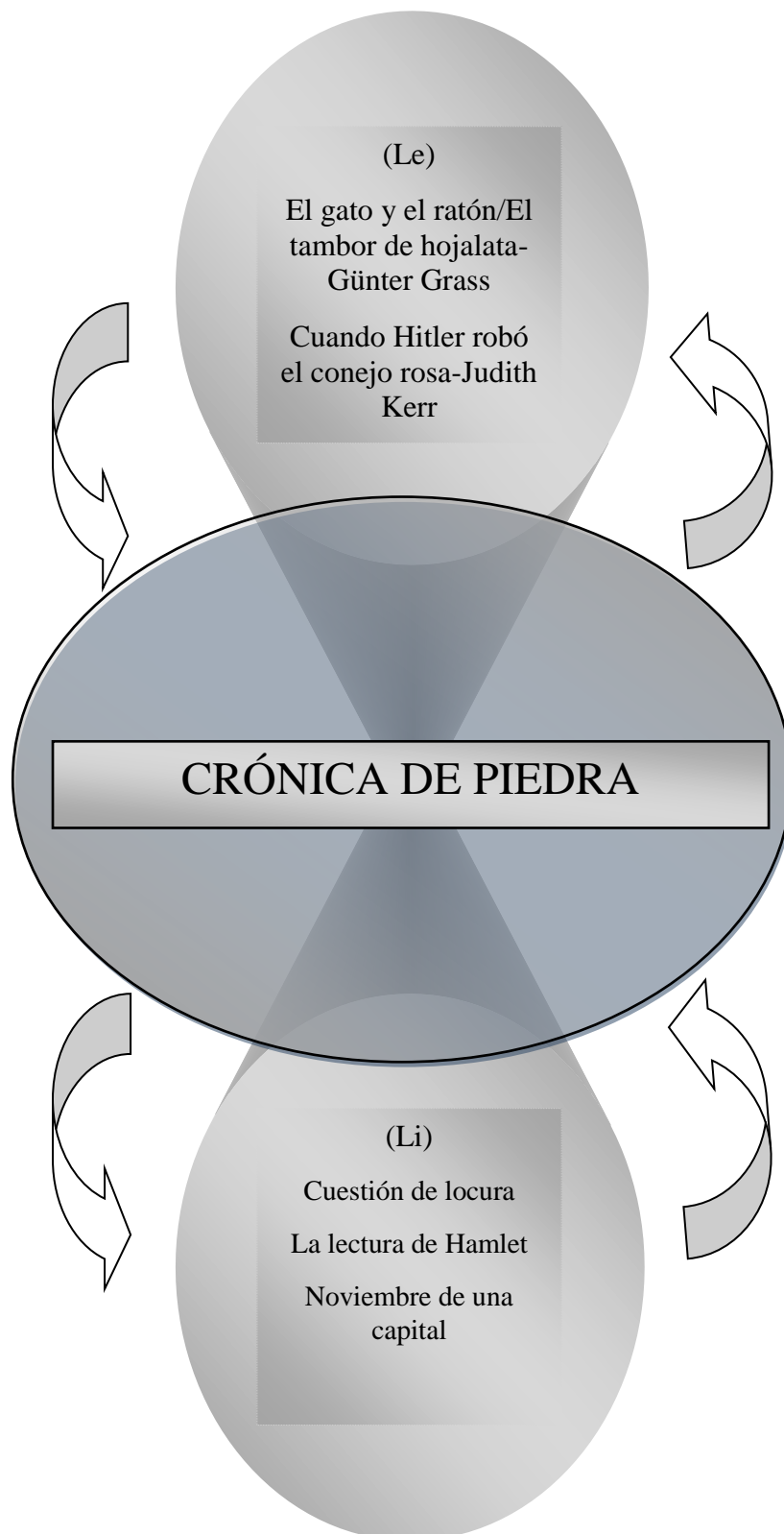


1965. **El monstruo**

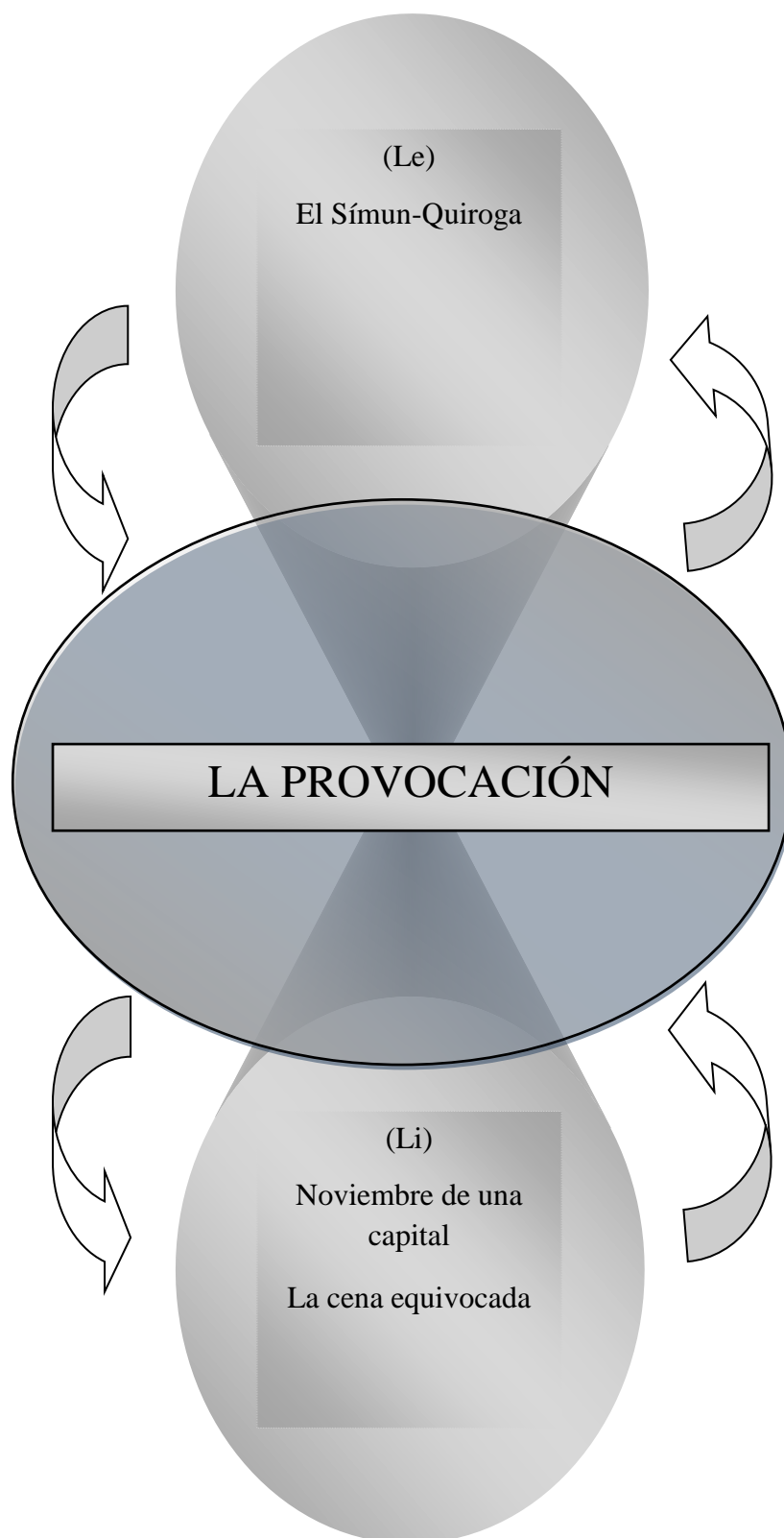




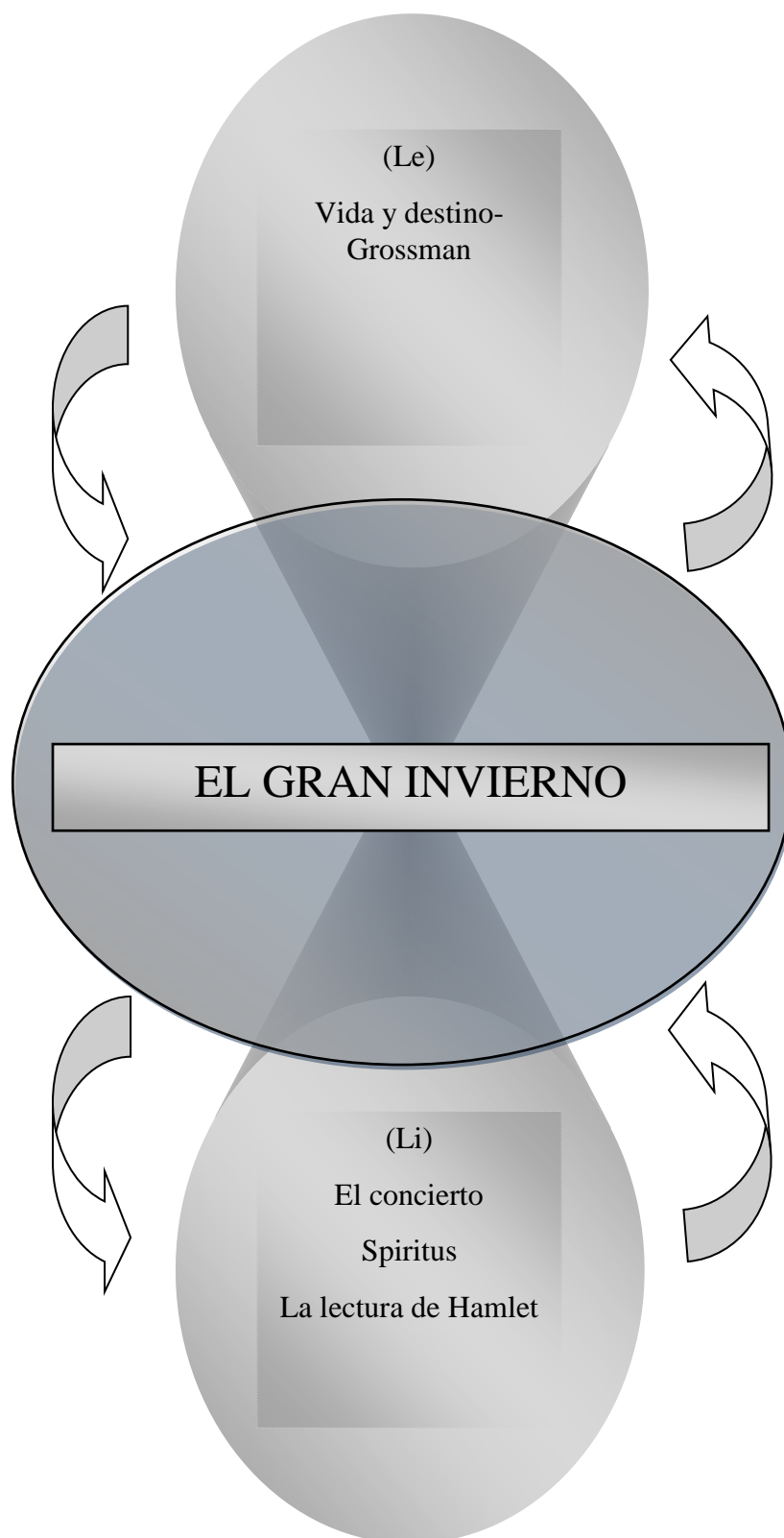
1971. Crónica de piedra



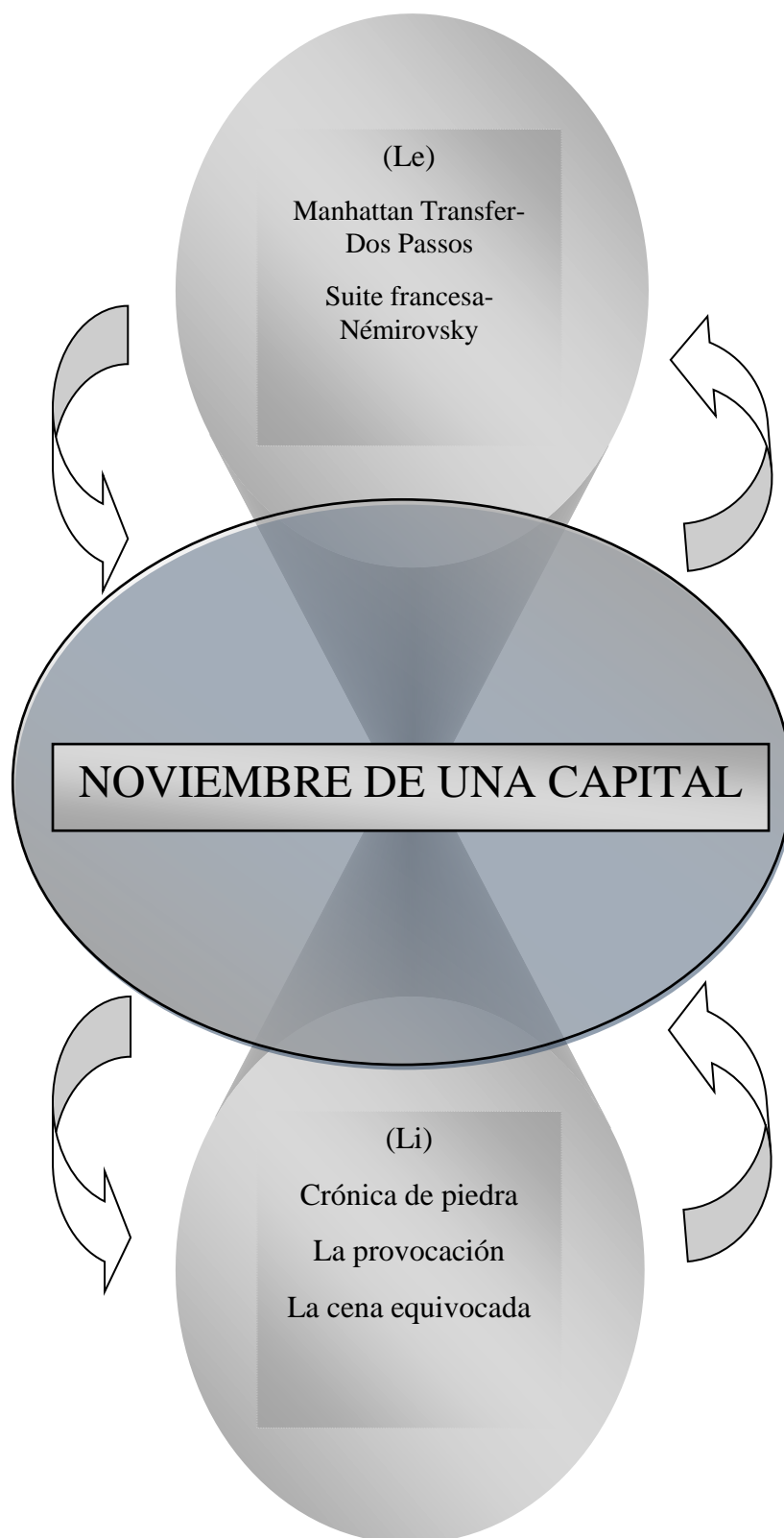
1972. **La provocación** –novela corta–



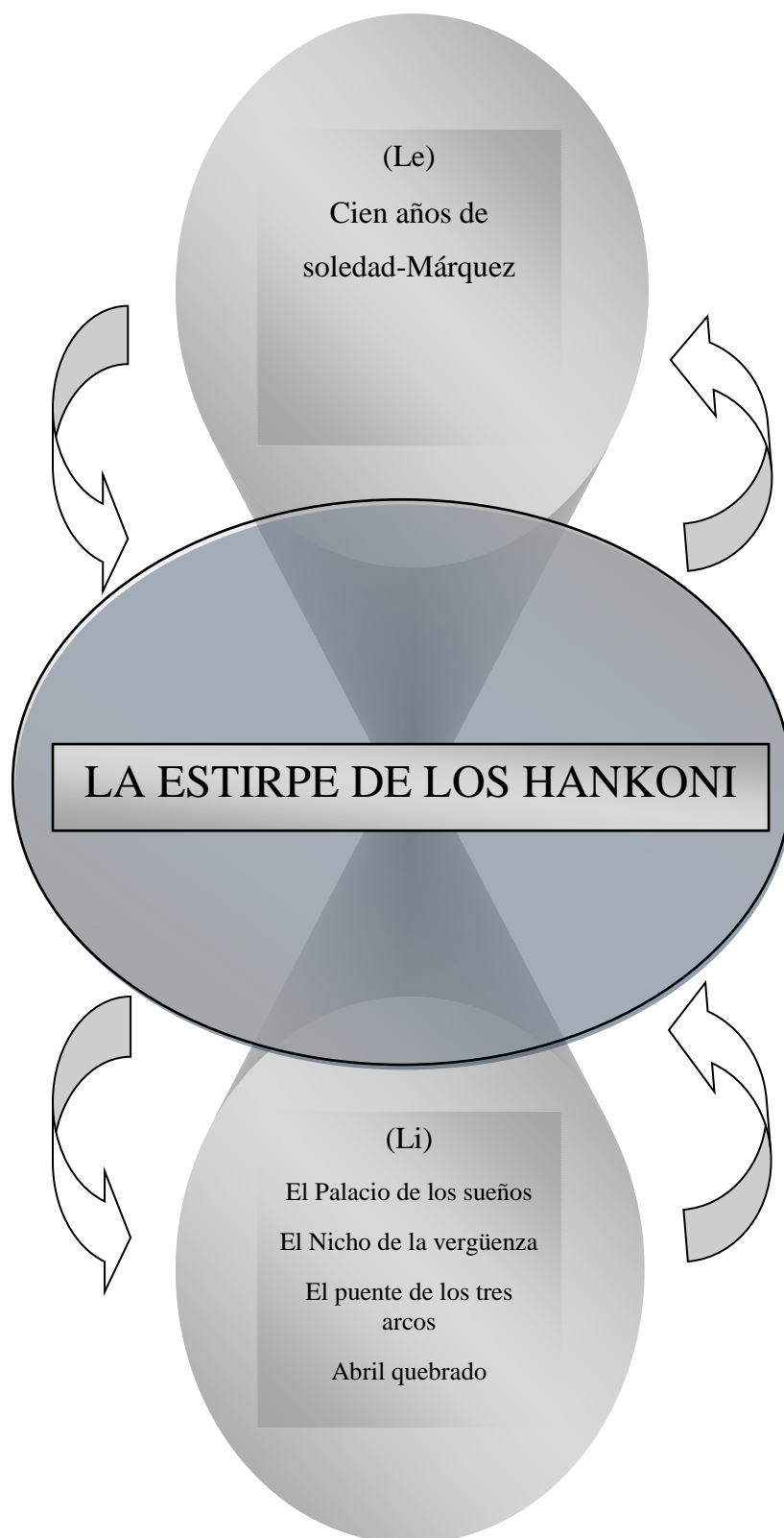
1973. **El gran invierno**



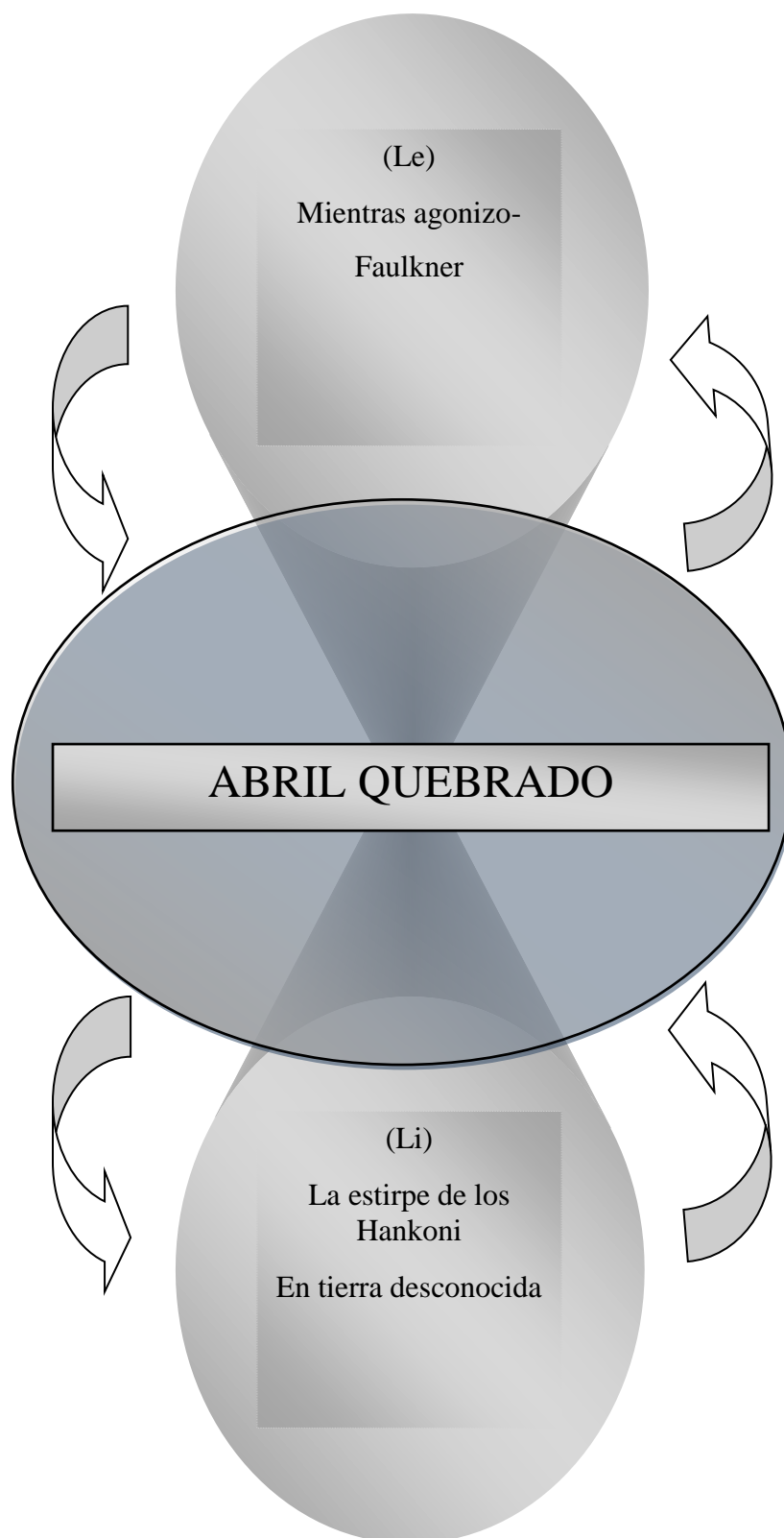
1975. **Noviembre de una capital**



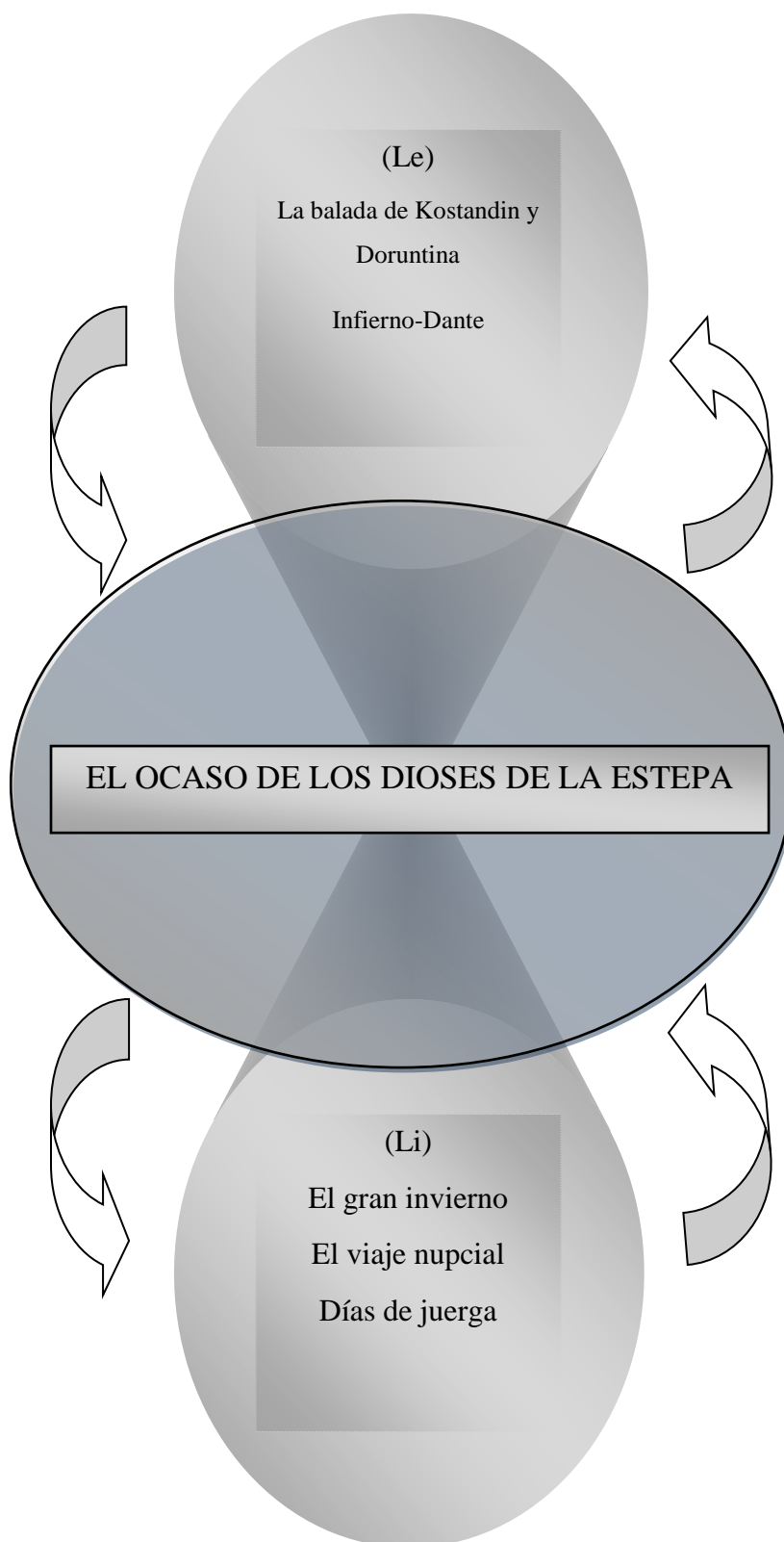
1972. **La estirpe de los Hankoni** –novela corta–



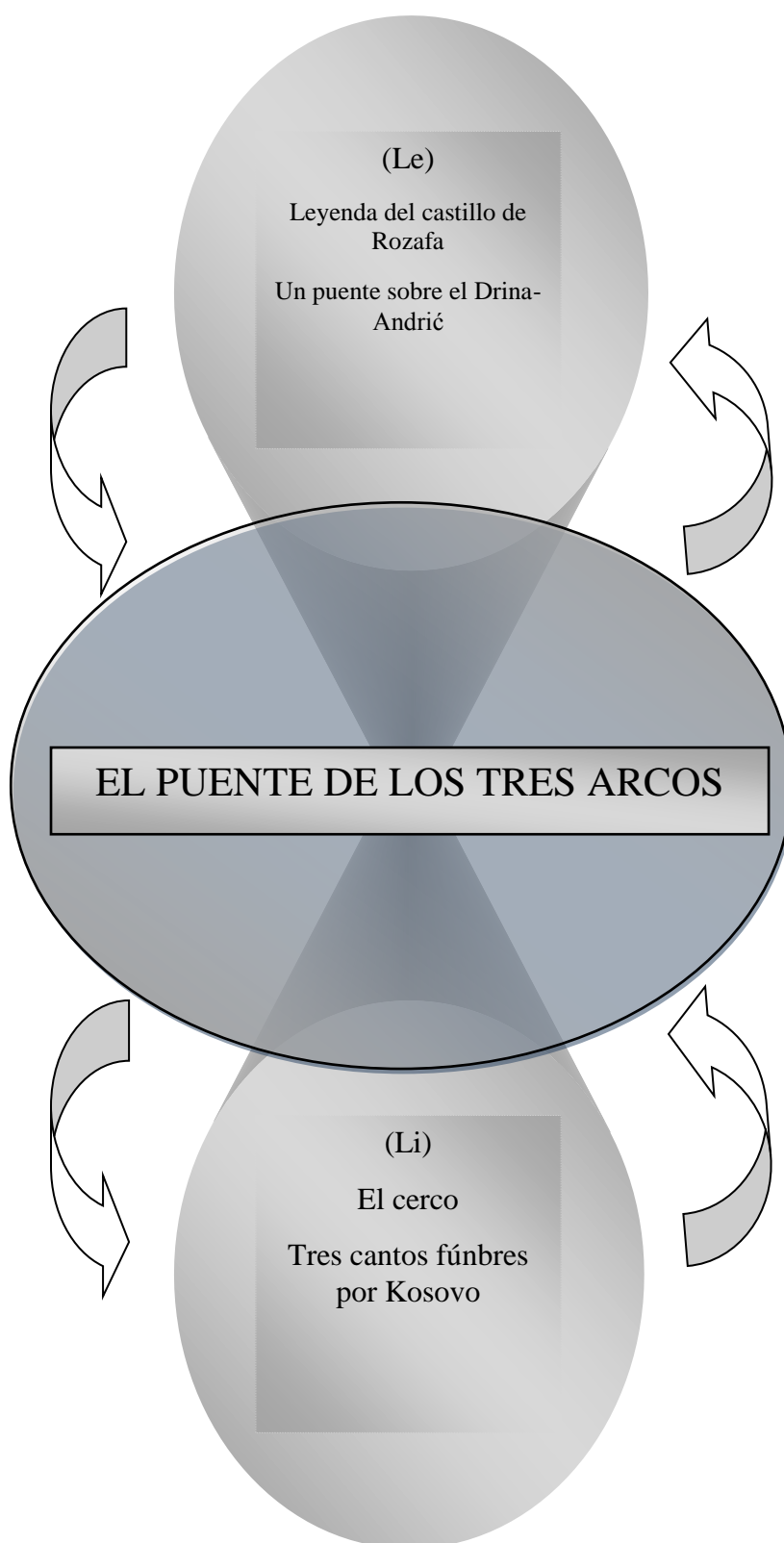
1978. Abril quebrado



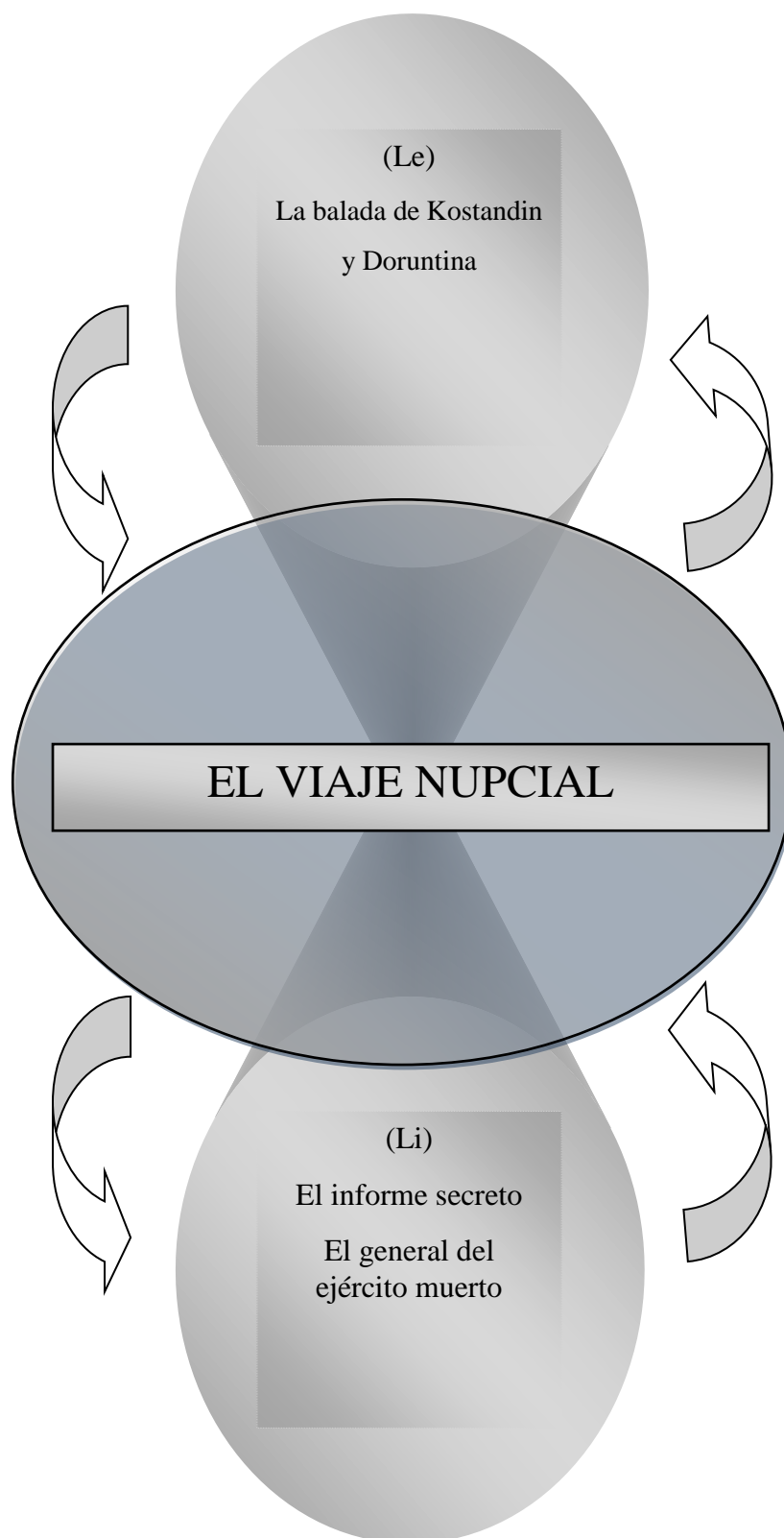
1978. **El ocaso de los dioses de la estepa**



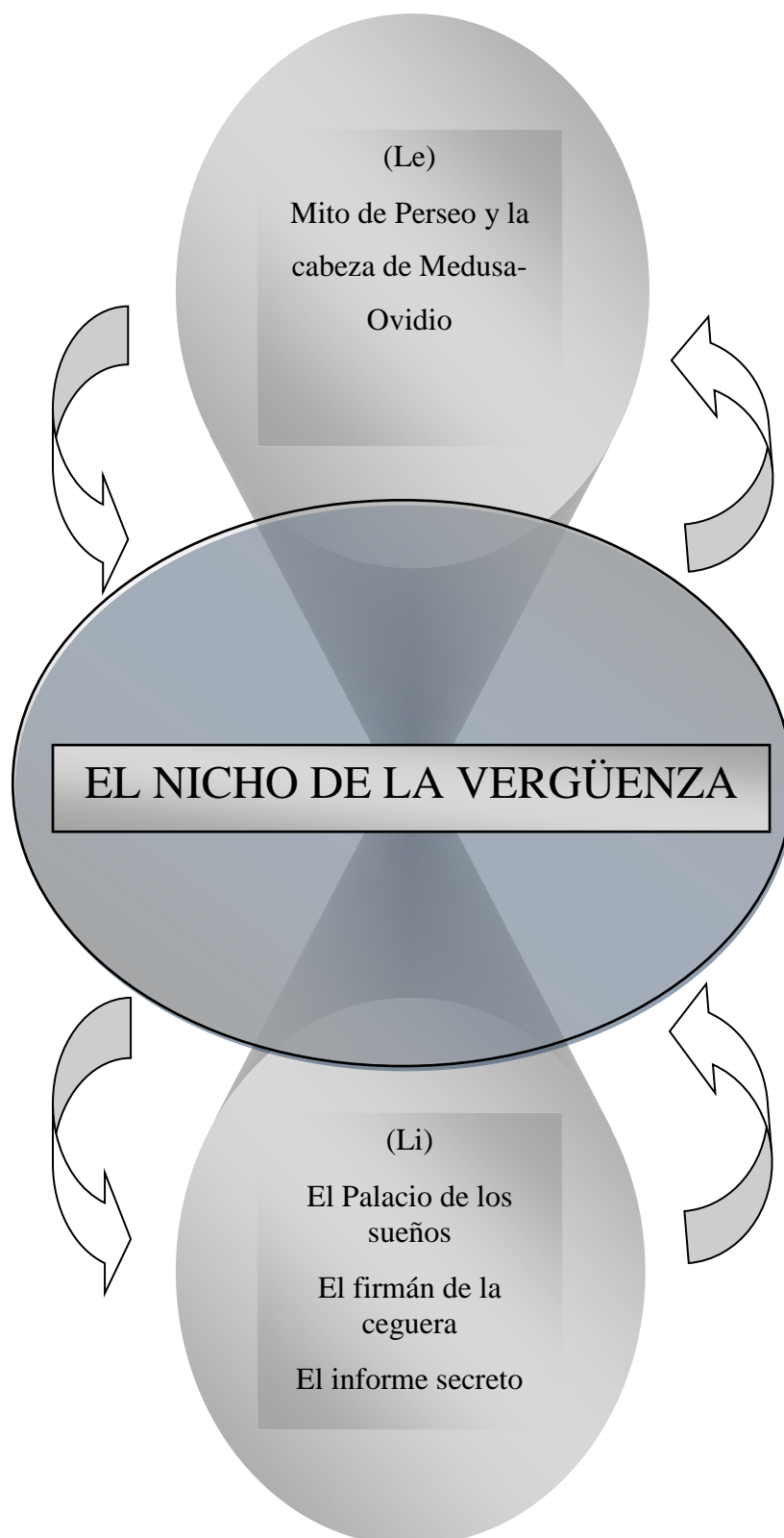
1978. **El puente de los tres arcos**



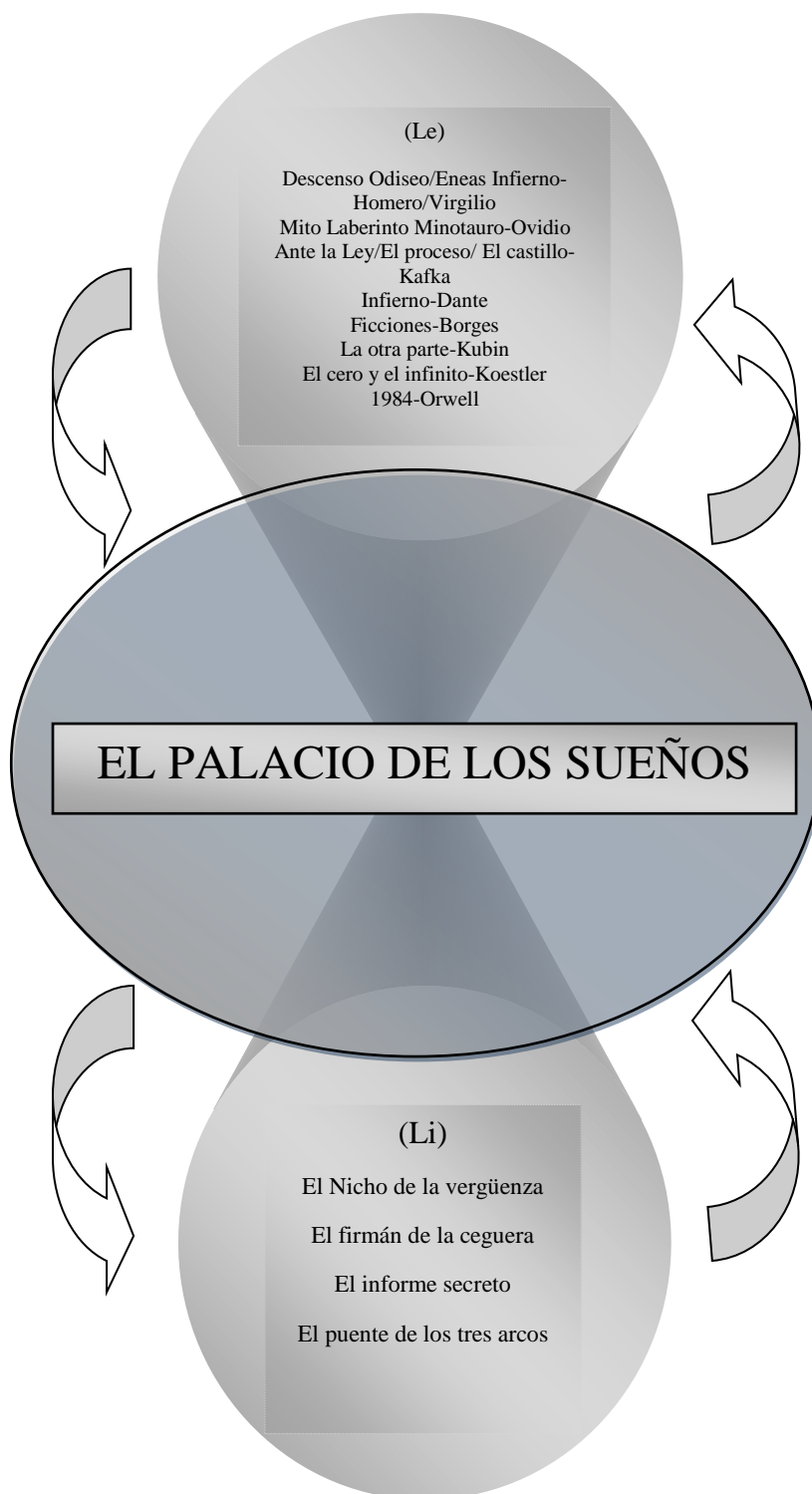
1978. El viaje nupcial



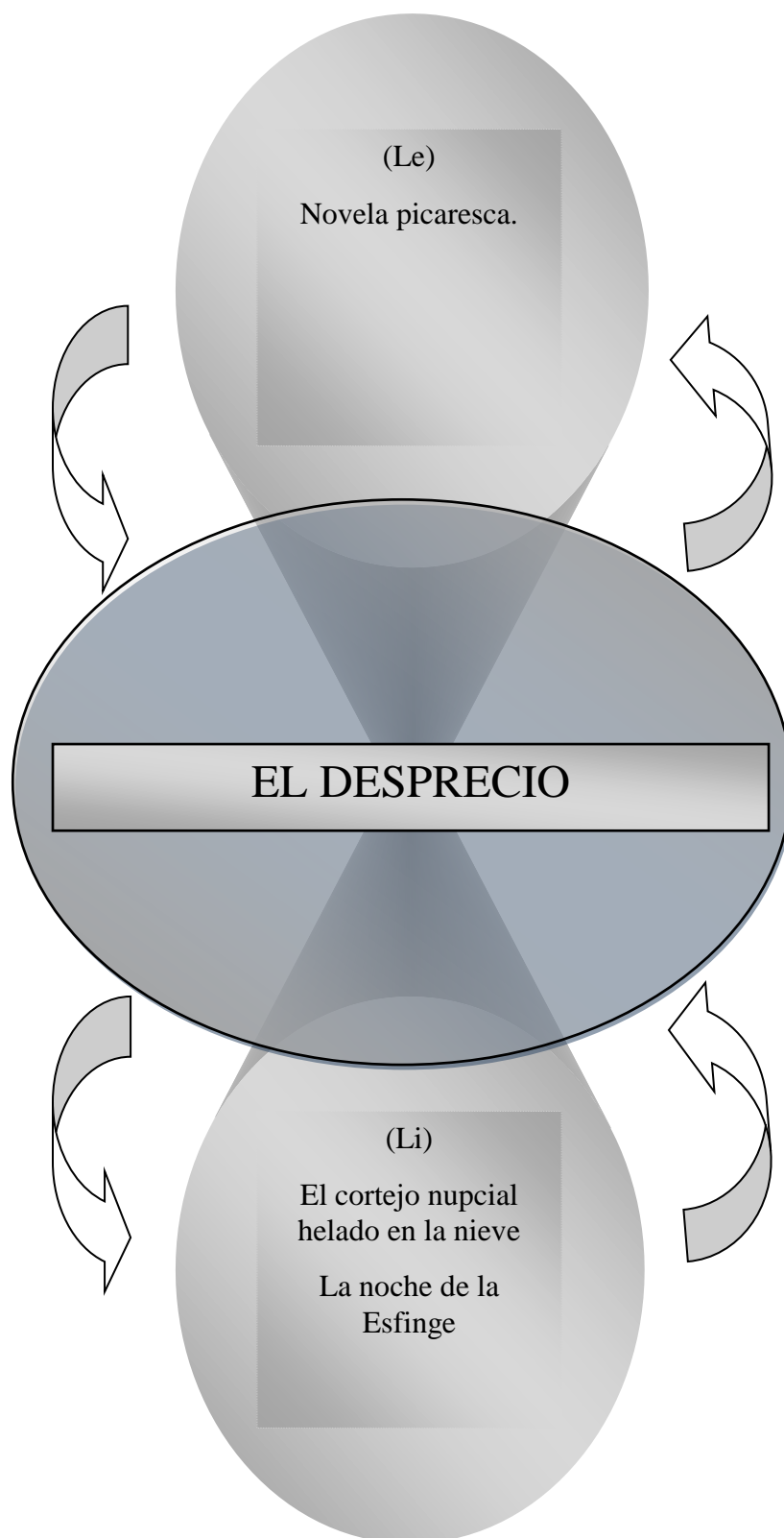
1972. El nicho de la vergüenza



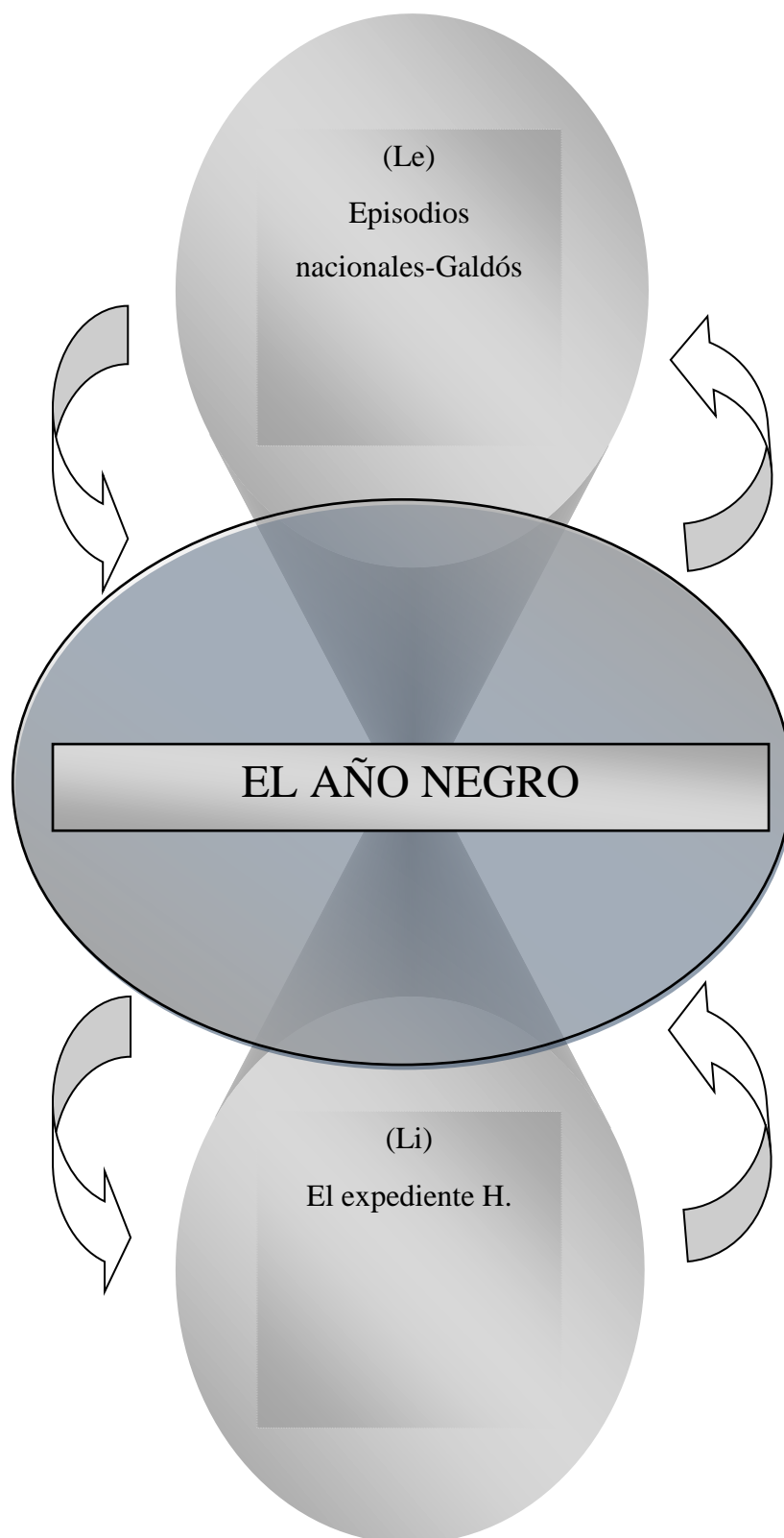
1981. El Palacio de los sueños



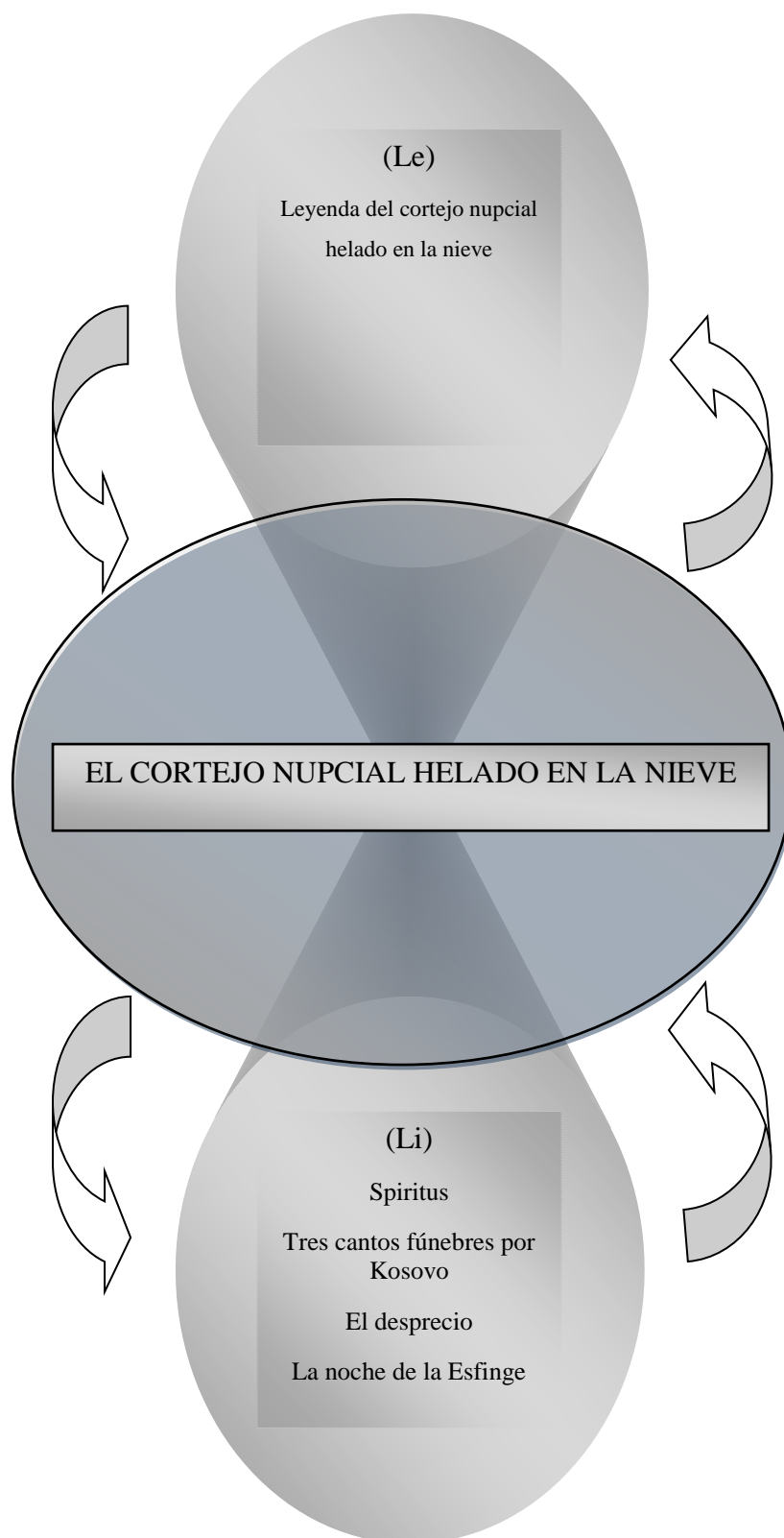
1984. **El desprecio** –novela corta–



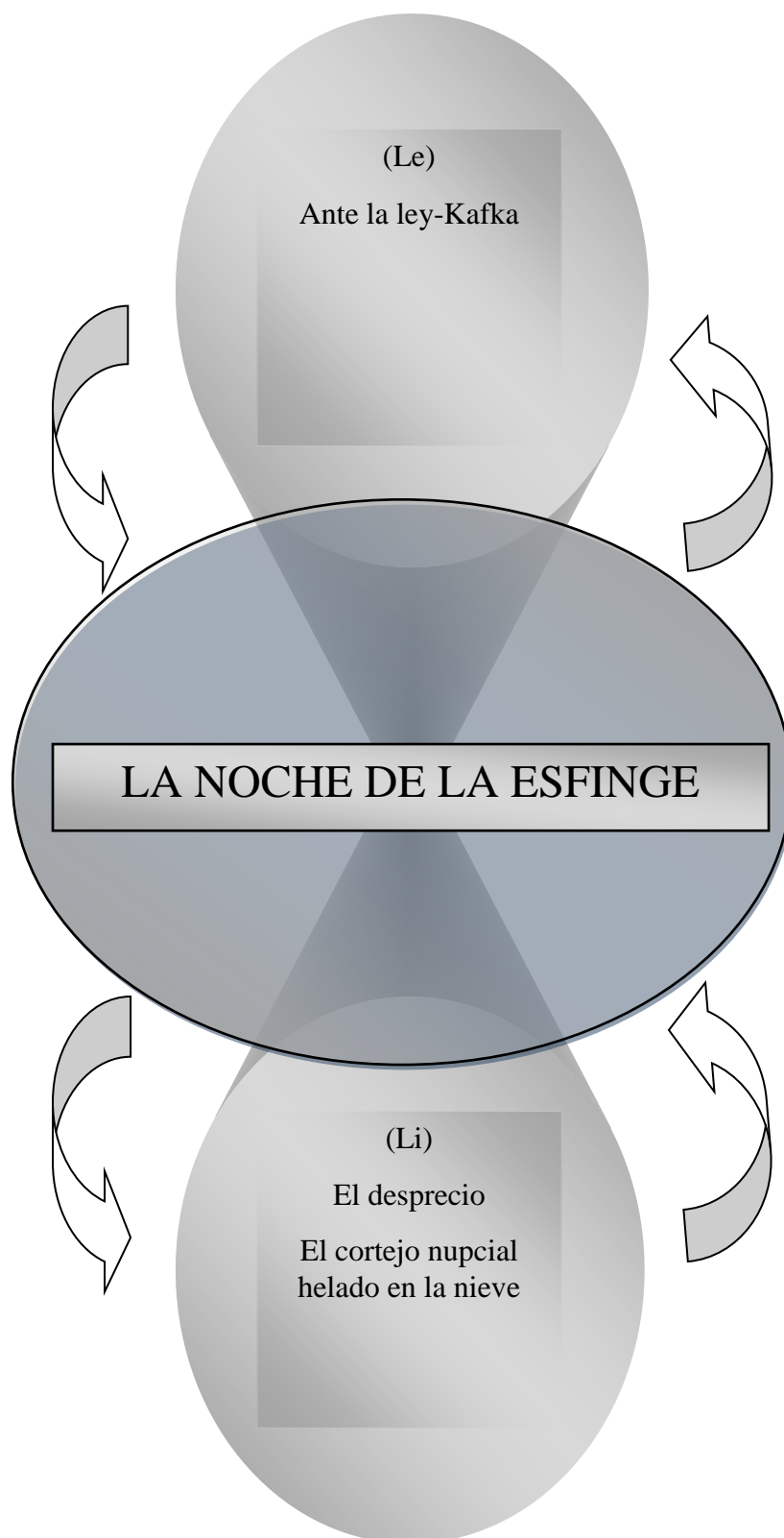
1986. **El año negro**



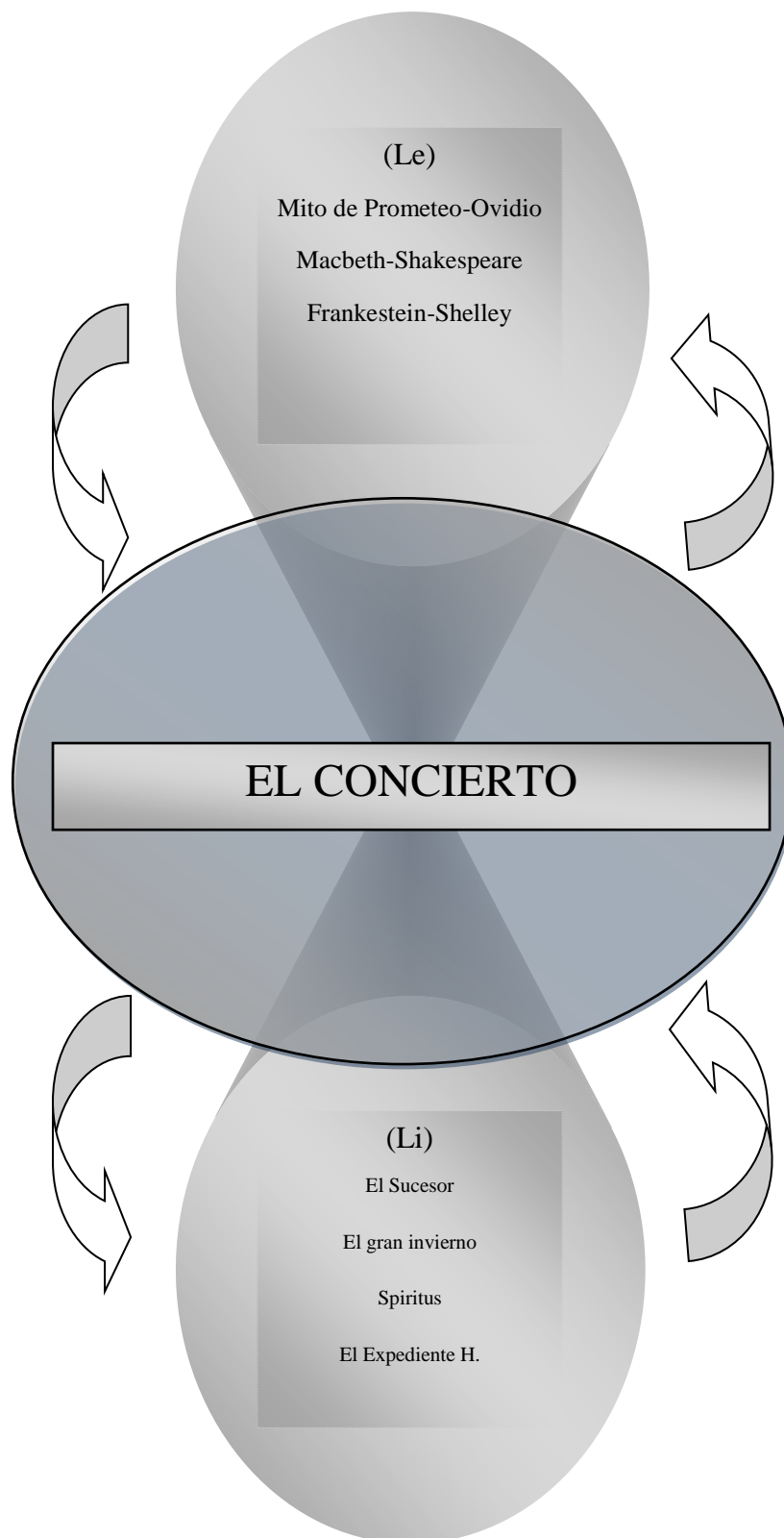
1986. El cortejo nupcial helado en la nieve



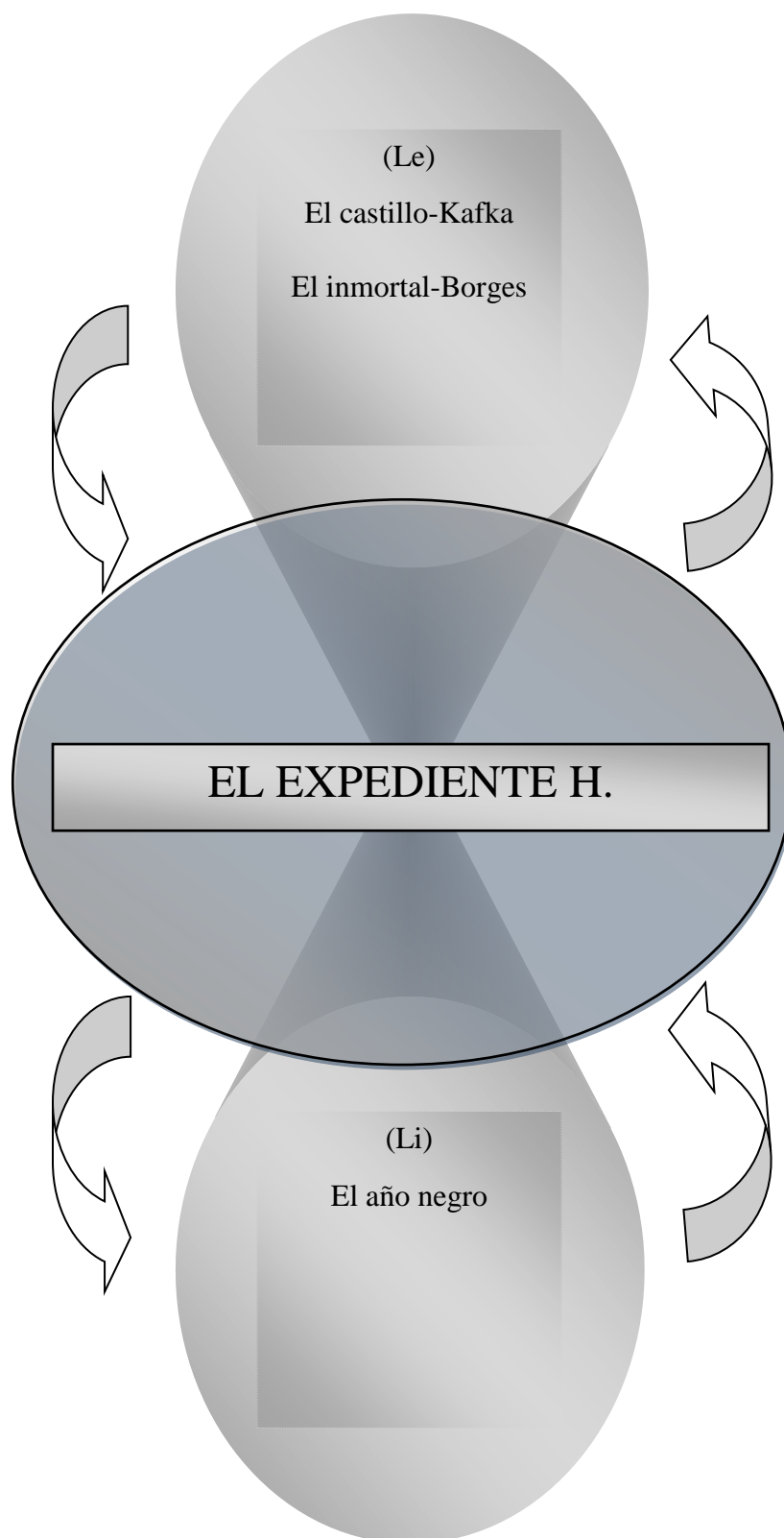
1986. **La noche de la Esfinge** –relato–



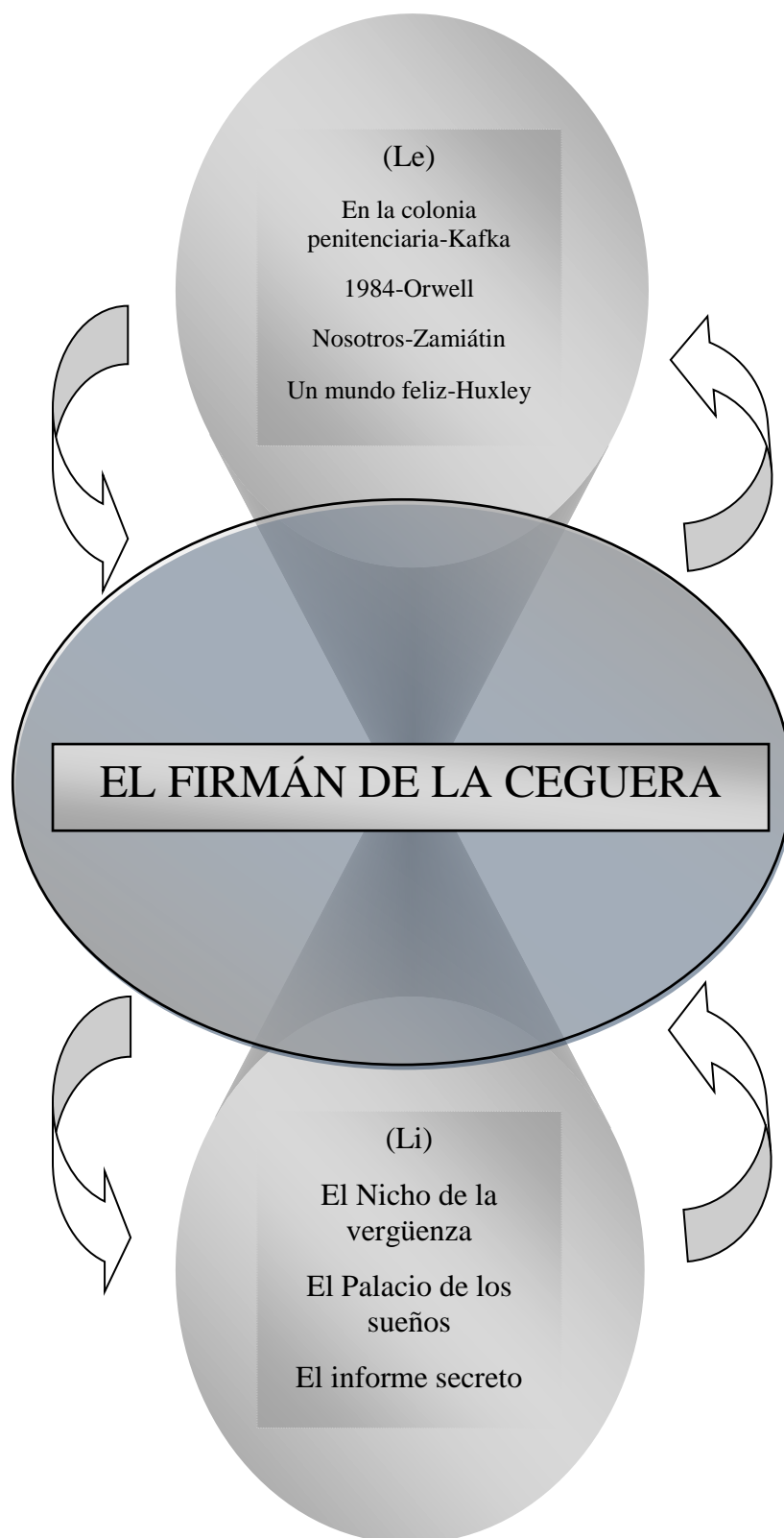
1988. El concierto



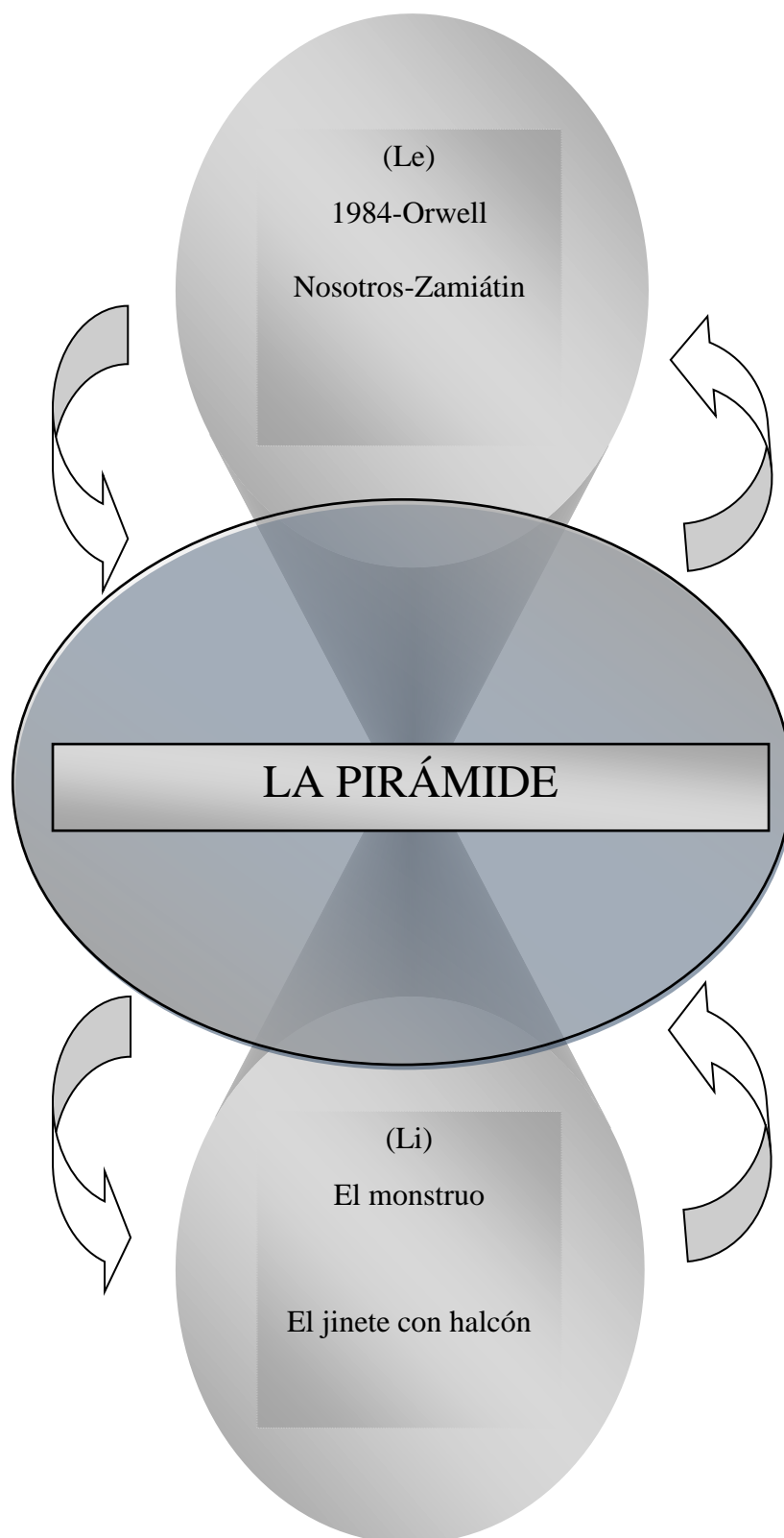
1990. **El expediente H.**



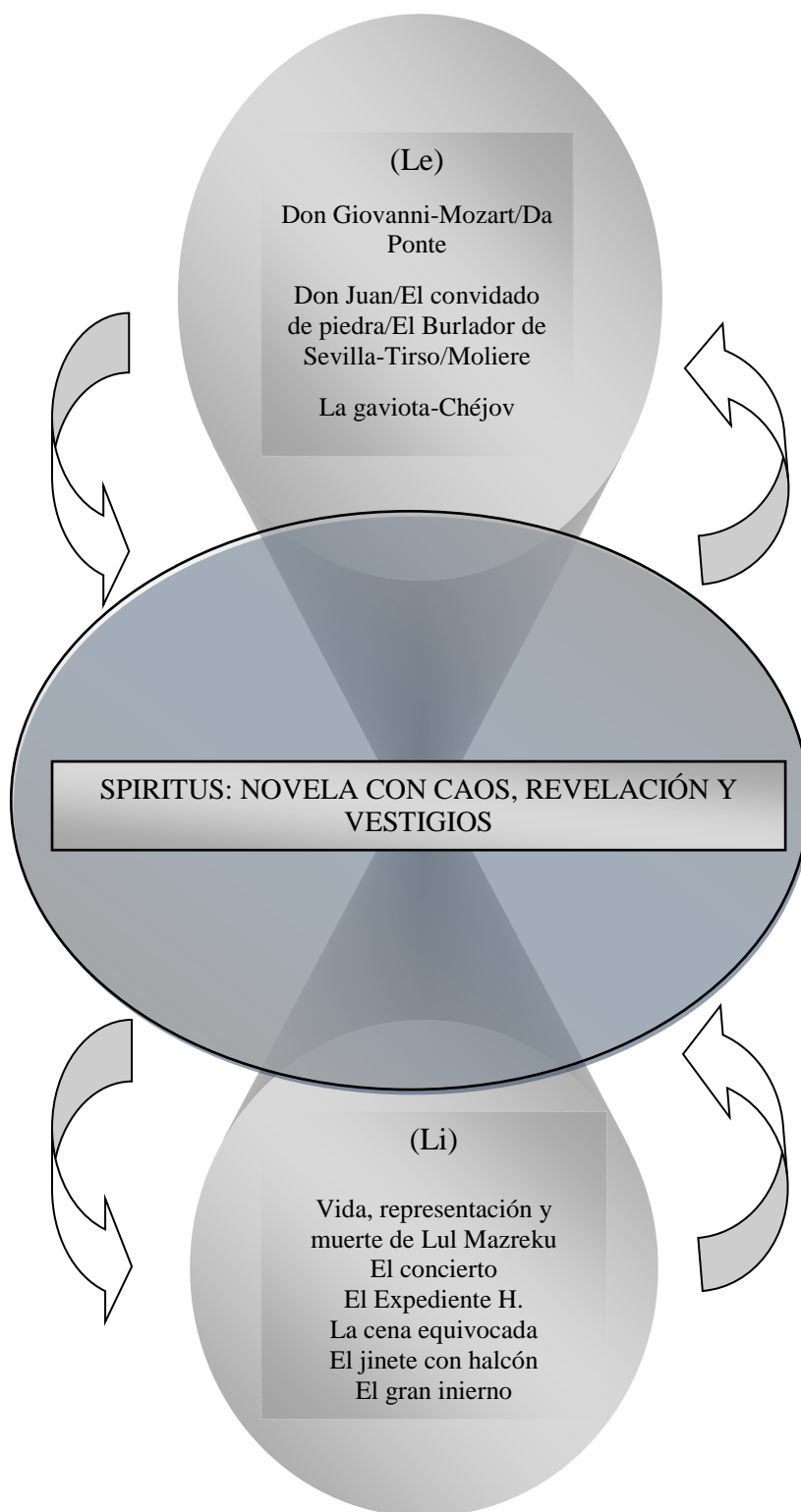
1991. El firmán de la ceguera



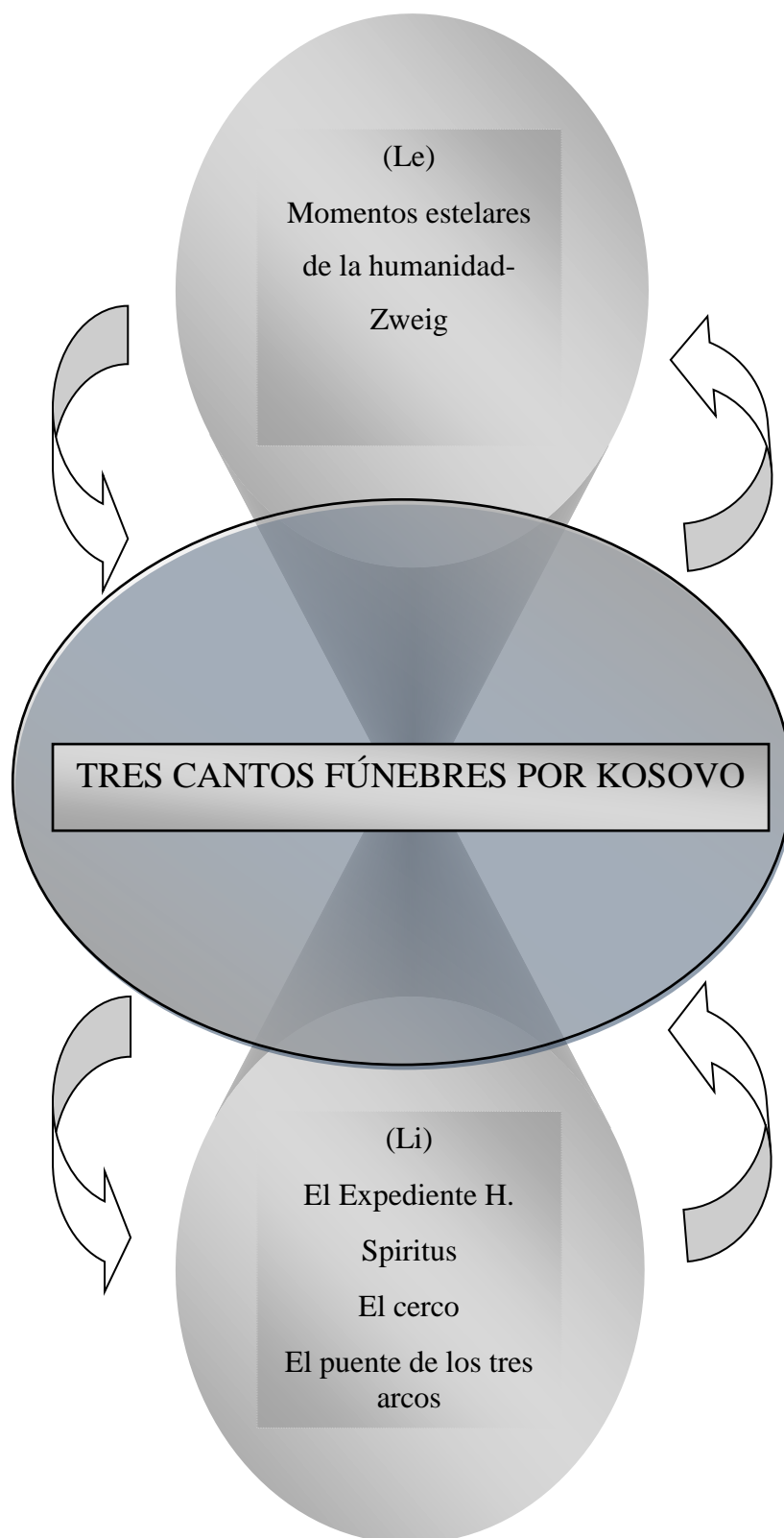
1991. **La pirámide**



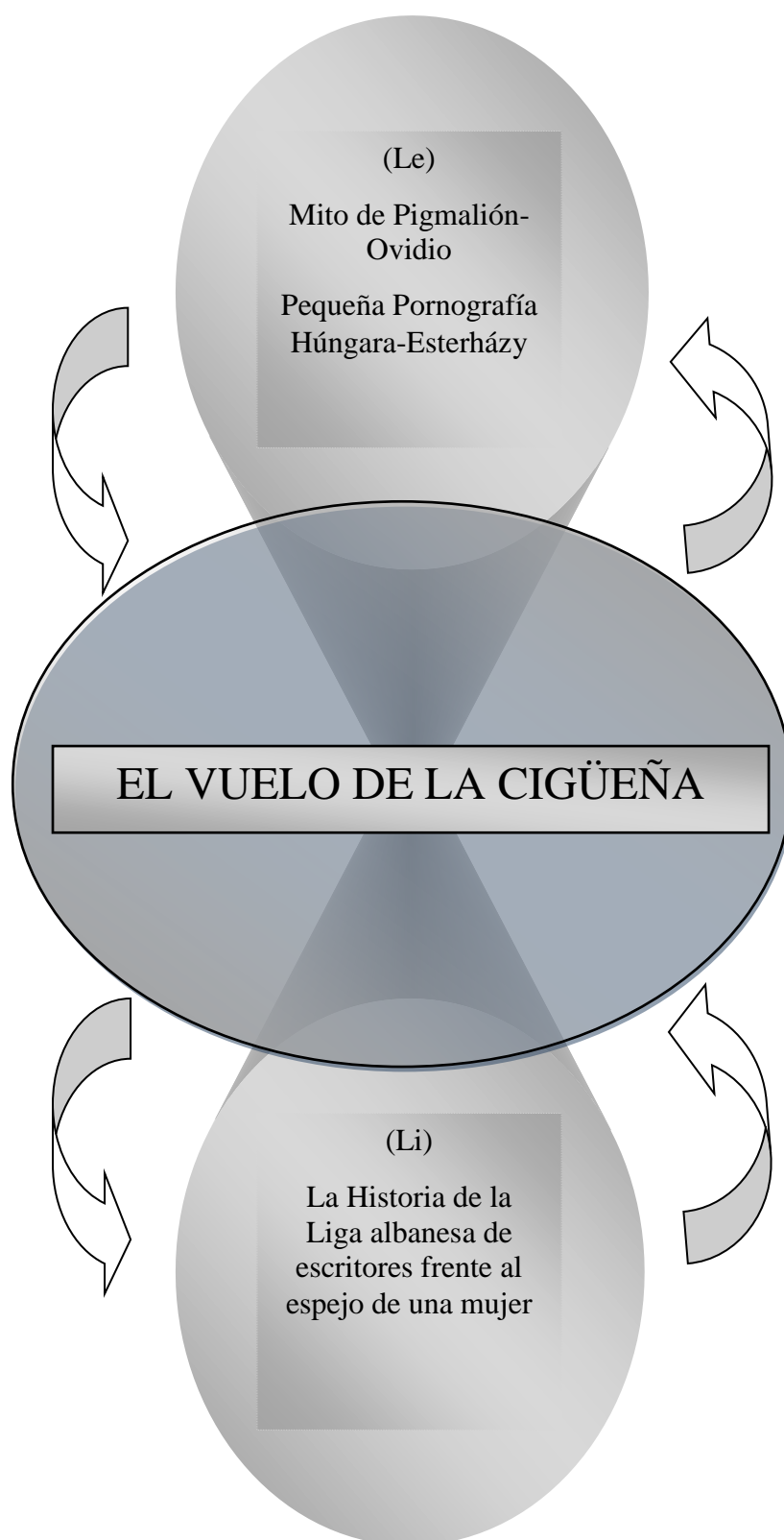
1996. **Spiritus: novela con caos, revelación y vestigios**



1998. Tres cantos fúnebres por Kosovo

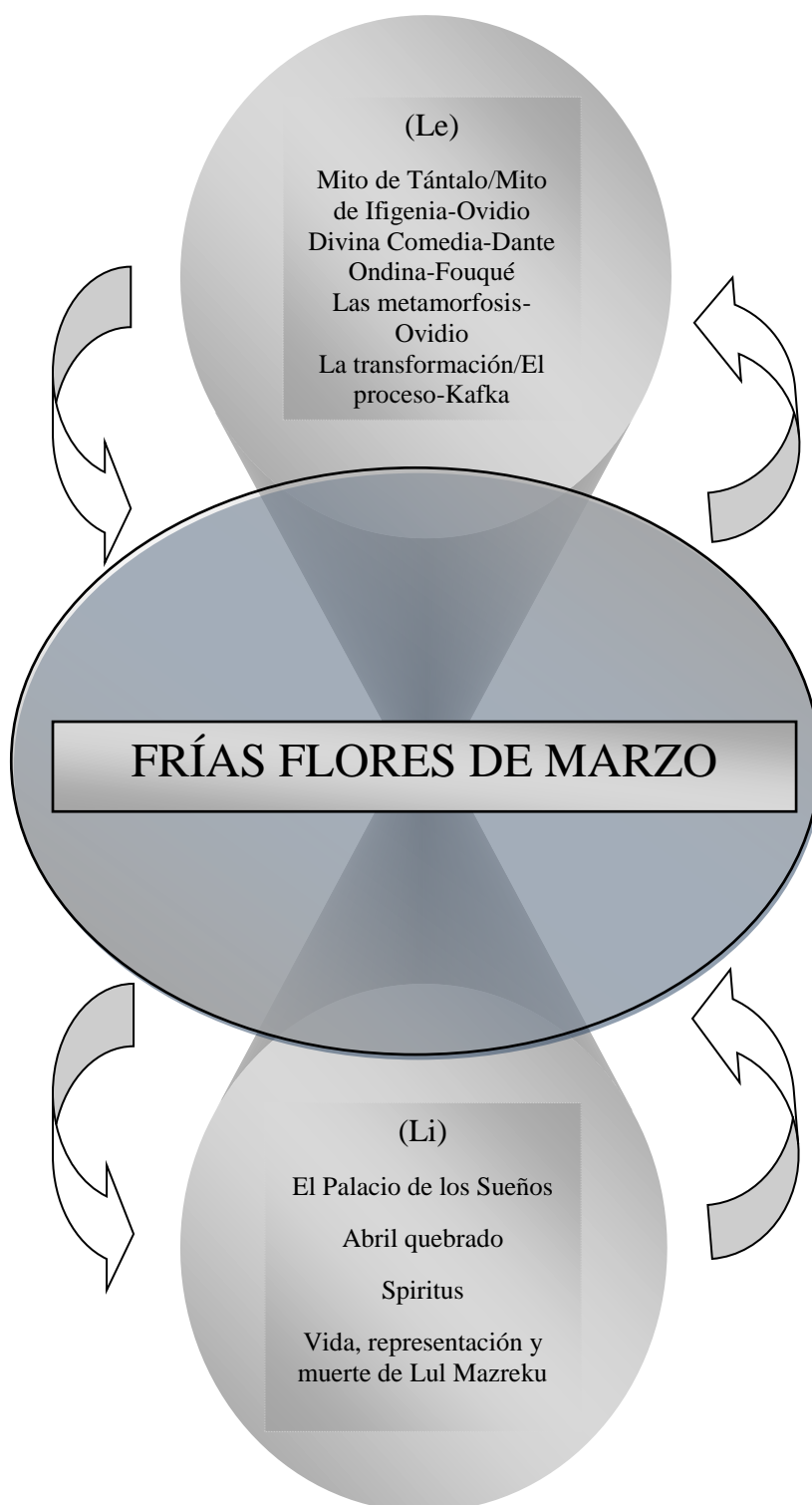


1999. **El vuelo de la cigüeña** –novela corta–

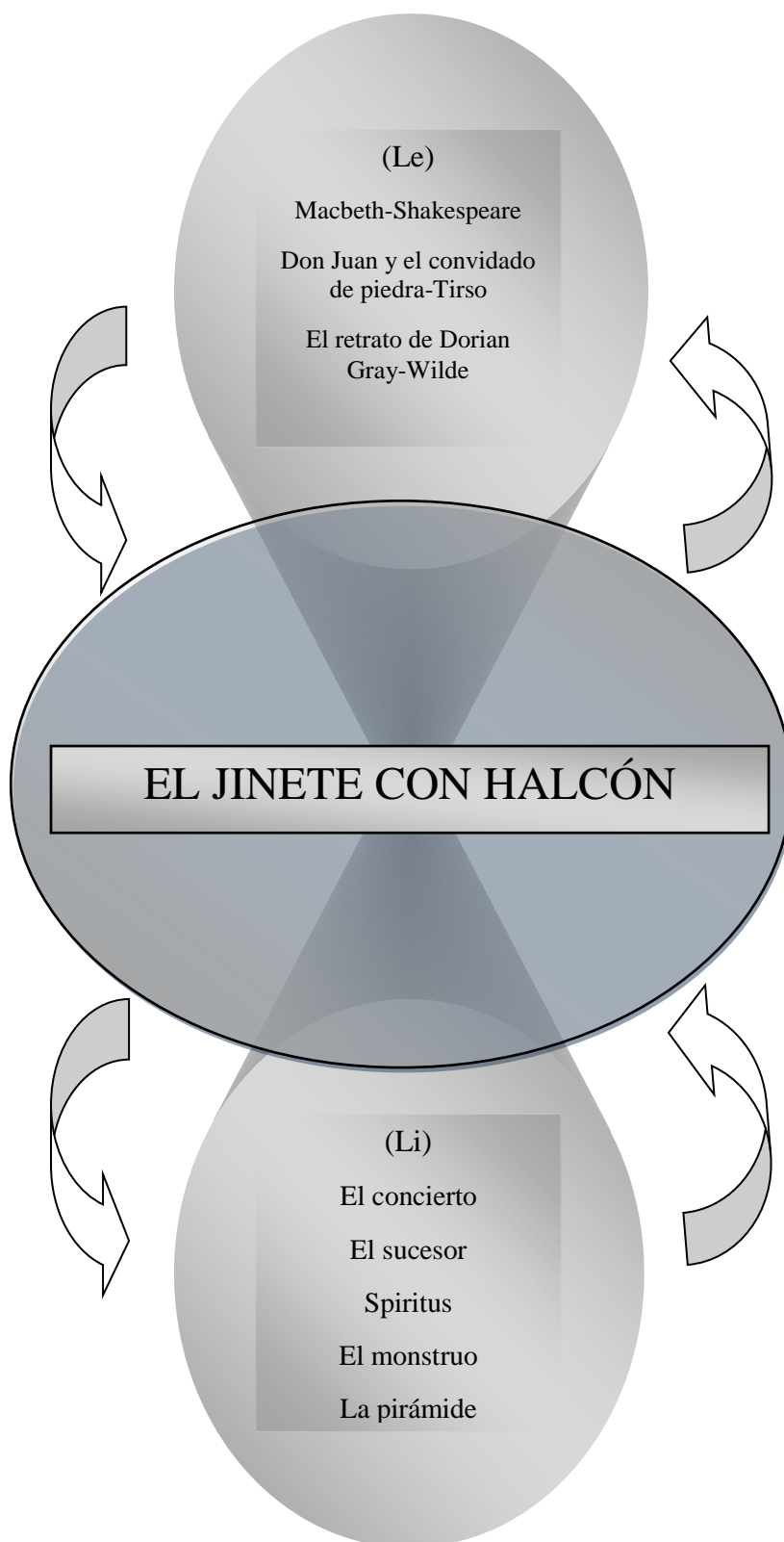


1999. **La muerte de una mujer rusa** –relato–





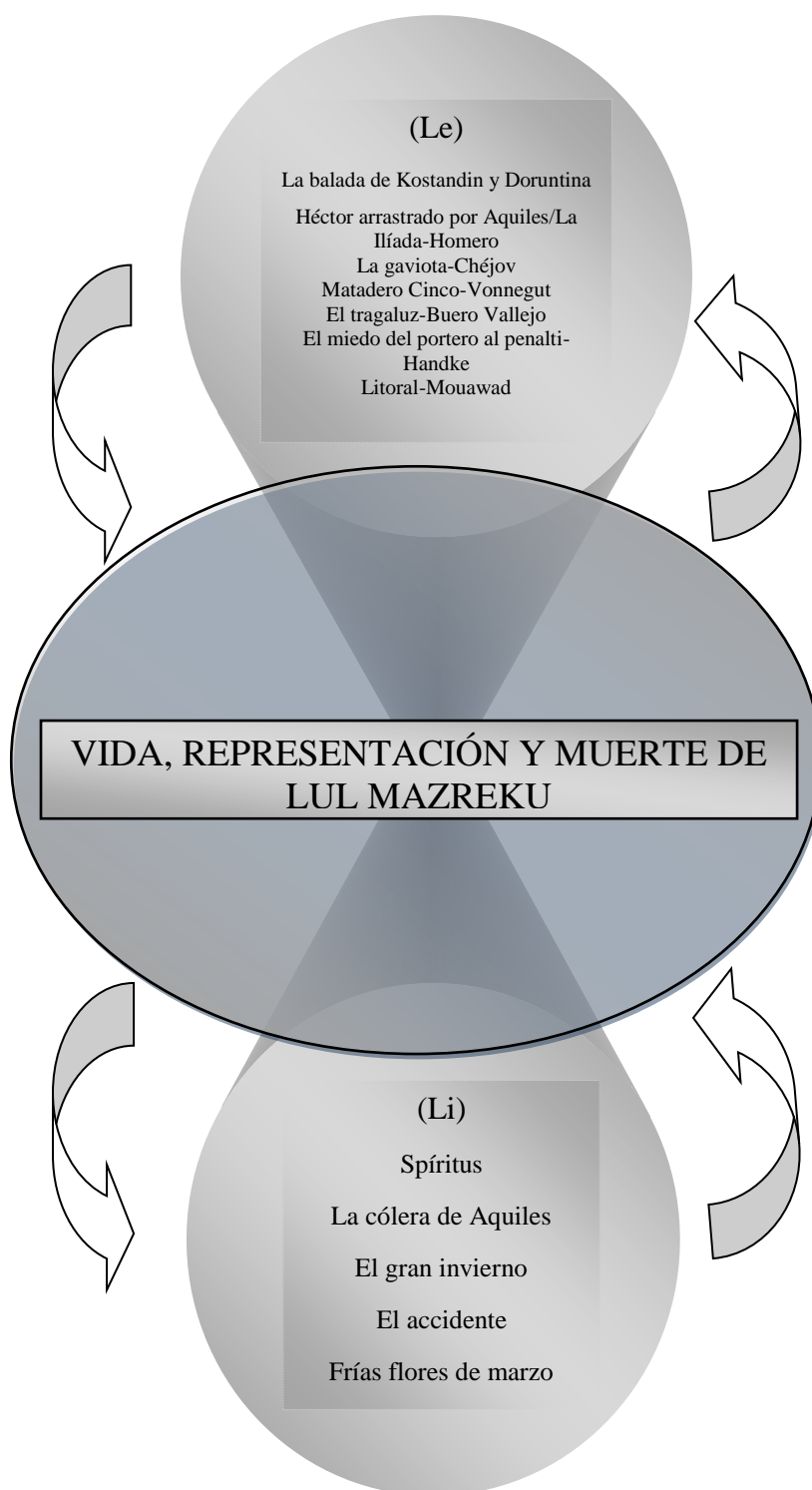
2001. **El jinete con halcón** –novela corta–

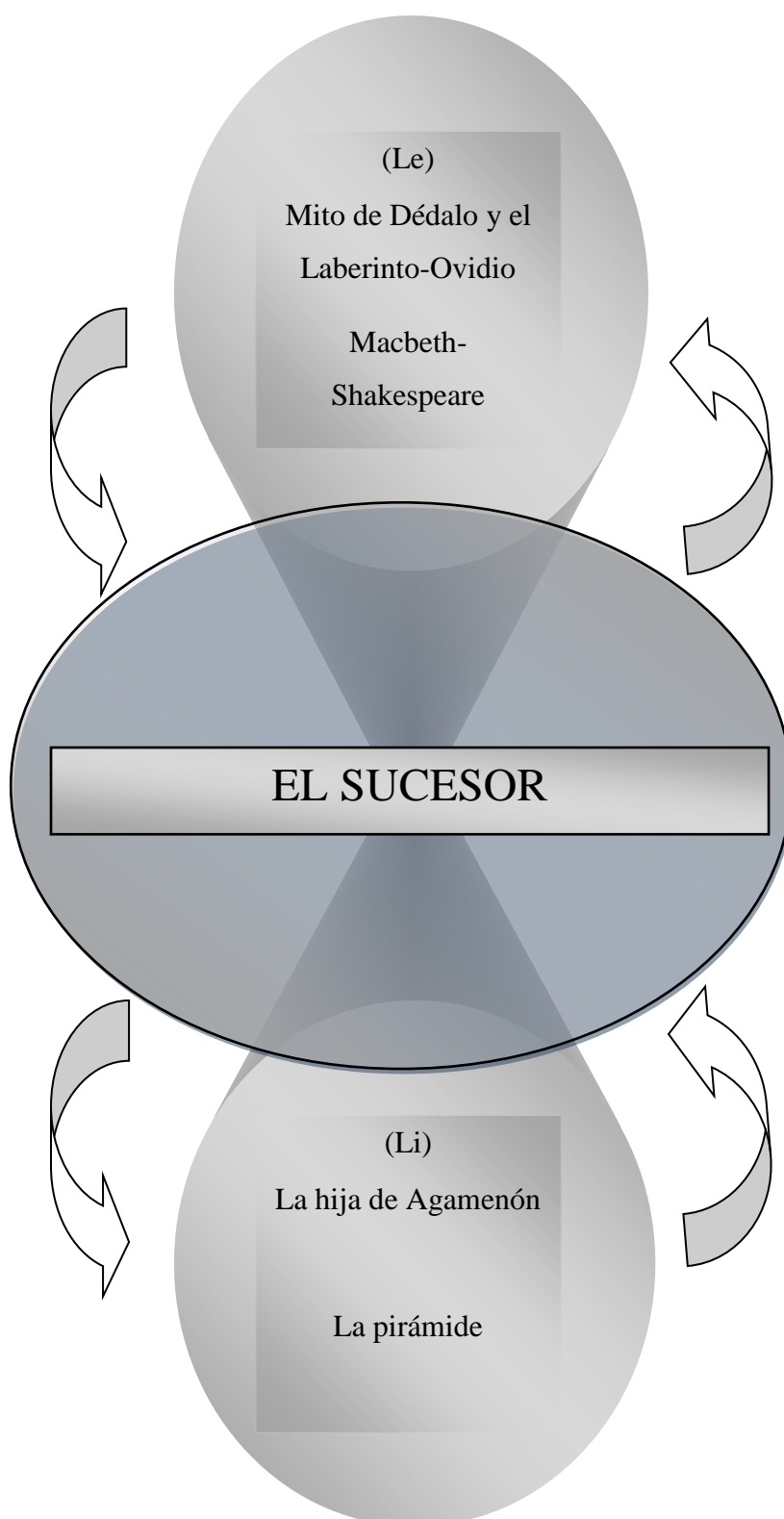


2001. **La Historia de la Liga albanesa de Escritores frente al espejo de una mujer**
– novela corta–

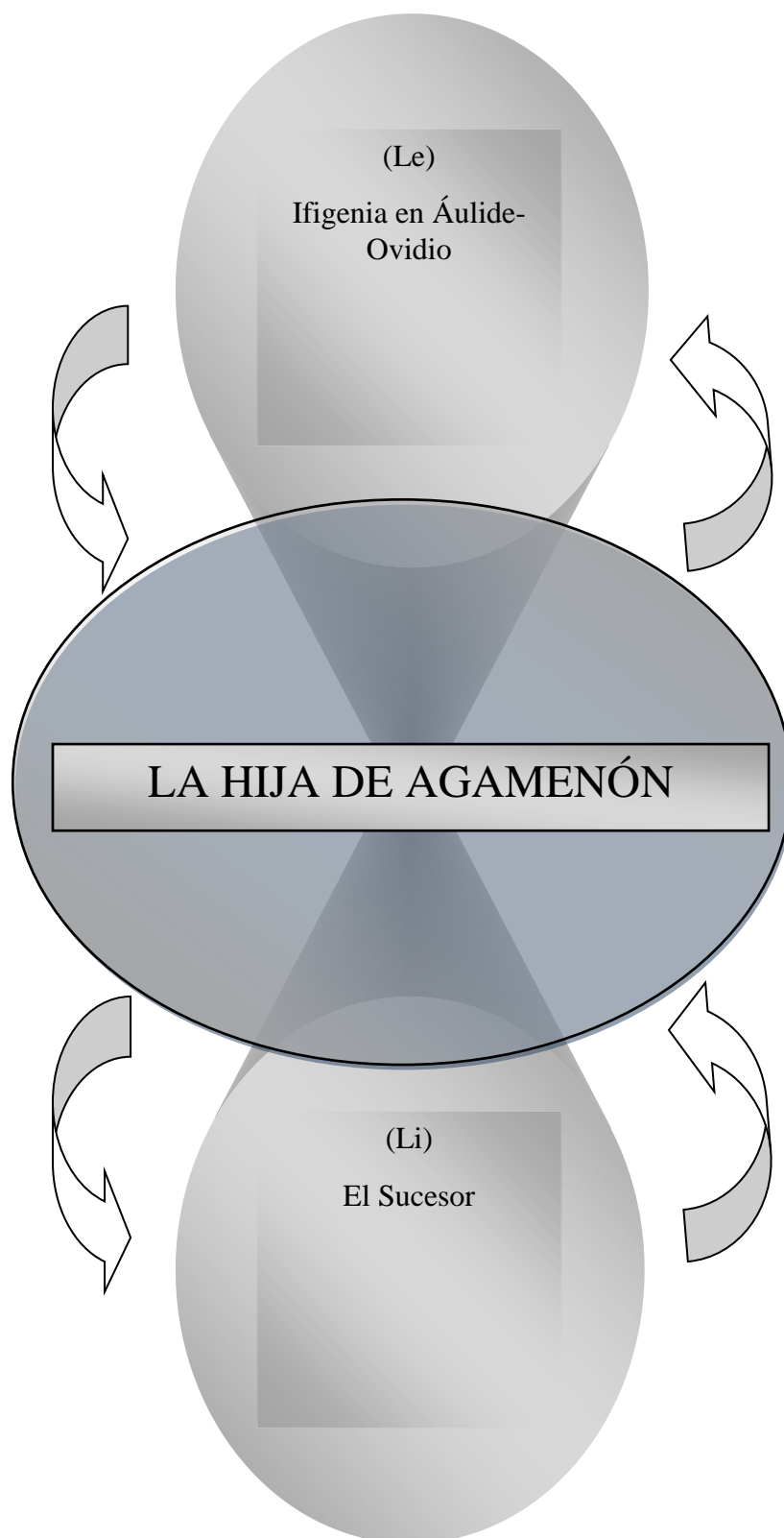


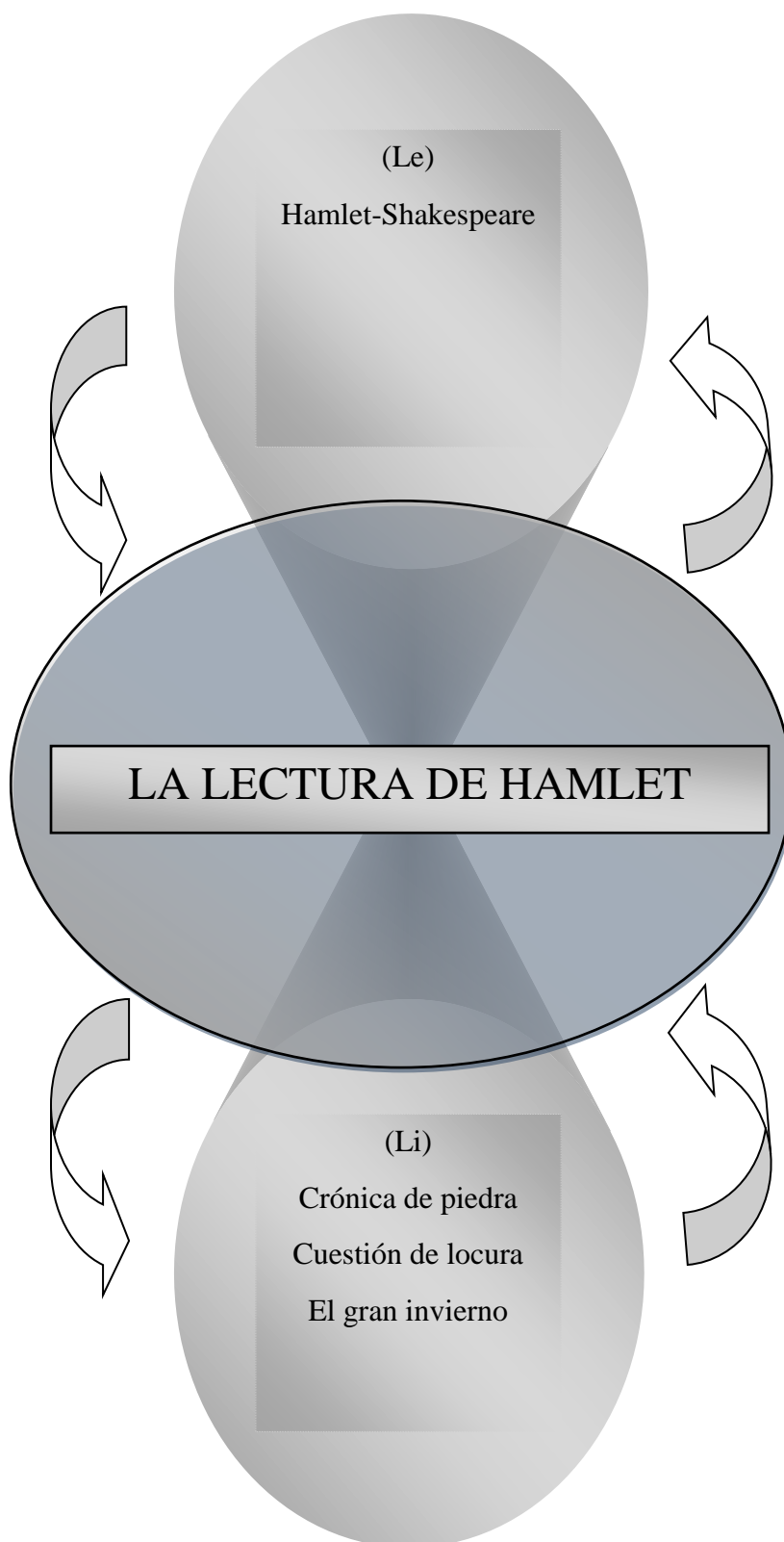
2002. **Vida, representación y muerte de Lul Mazreku**



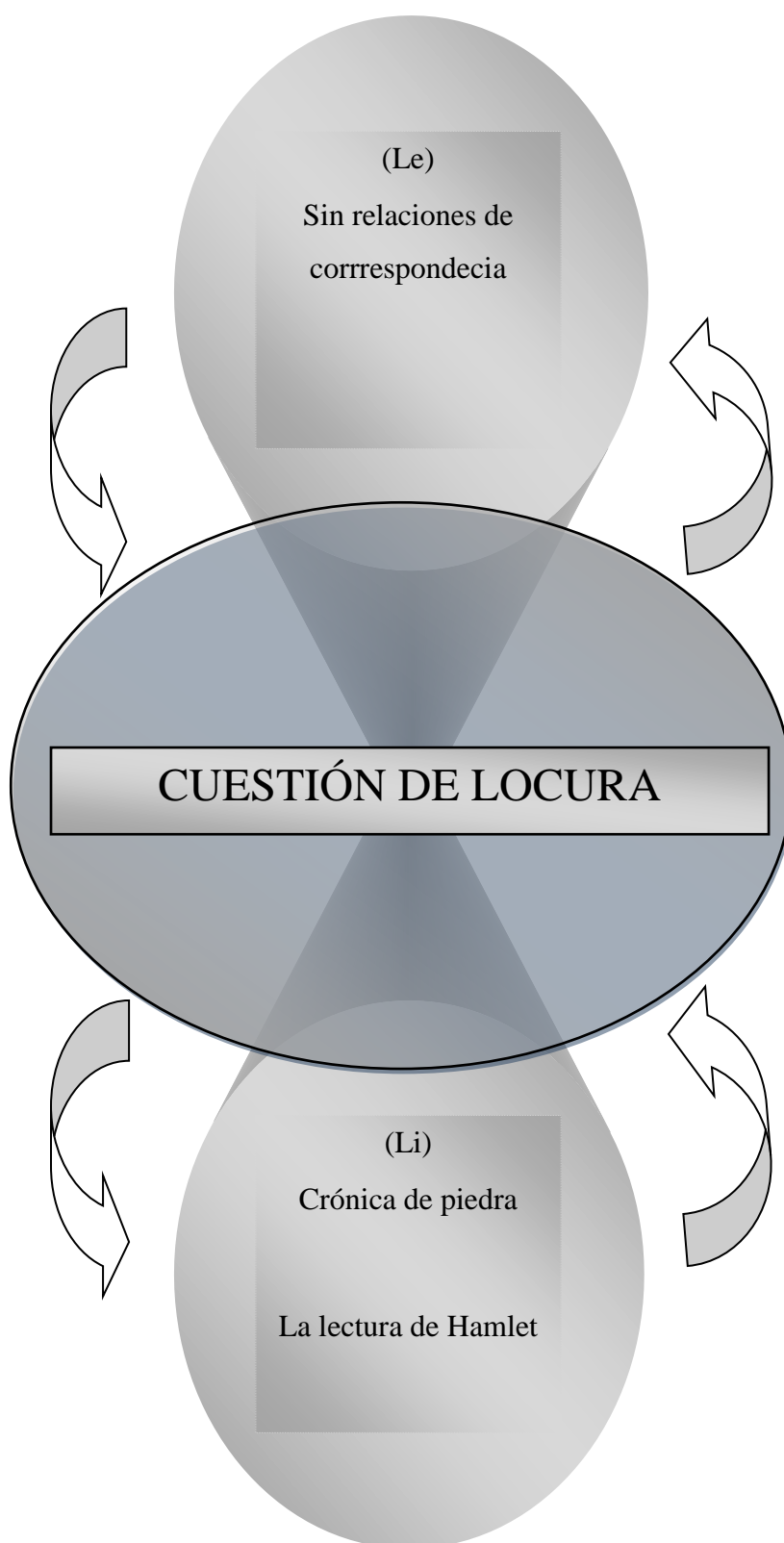


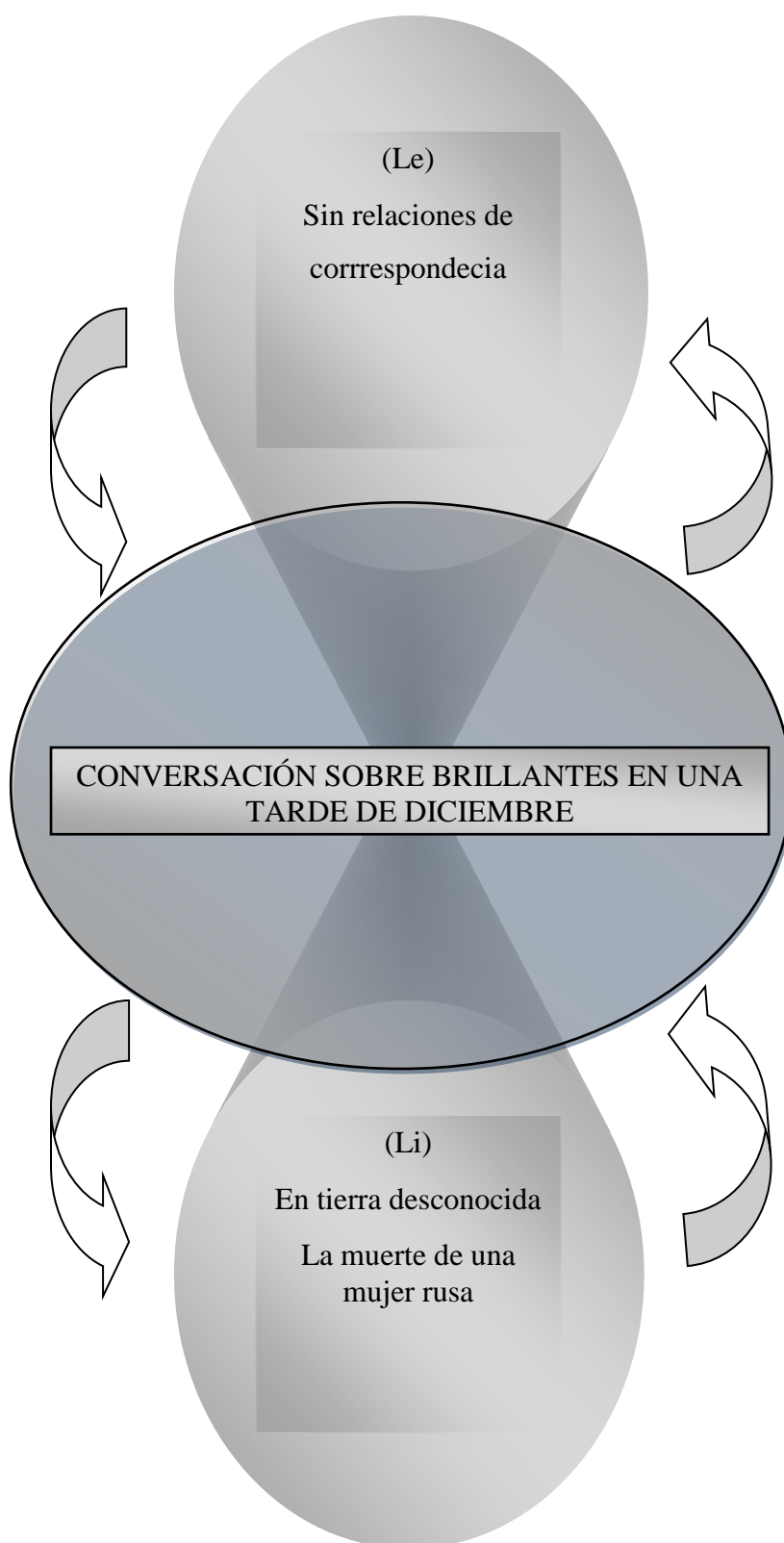
2003. **La hija de Agamenón**

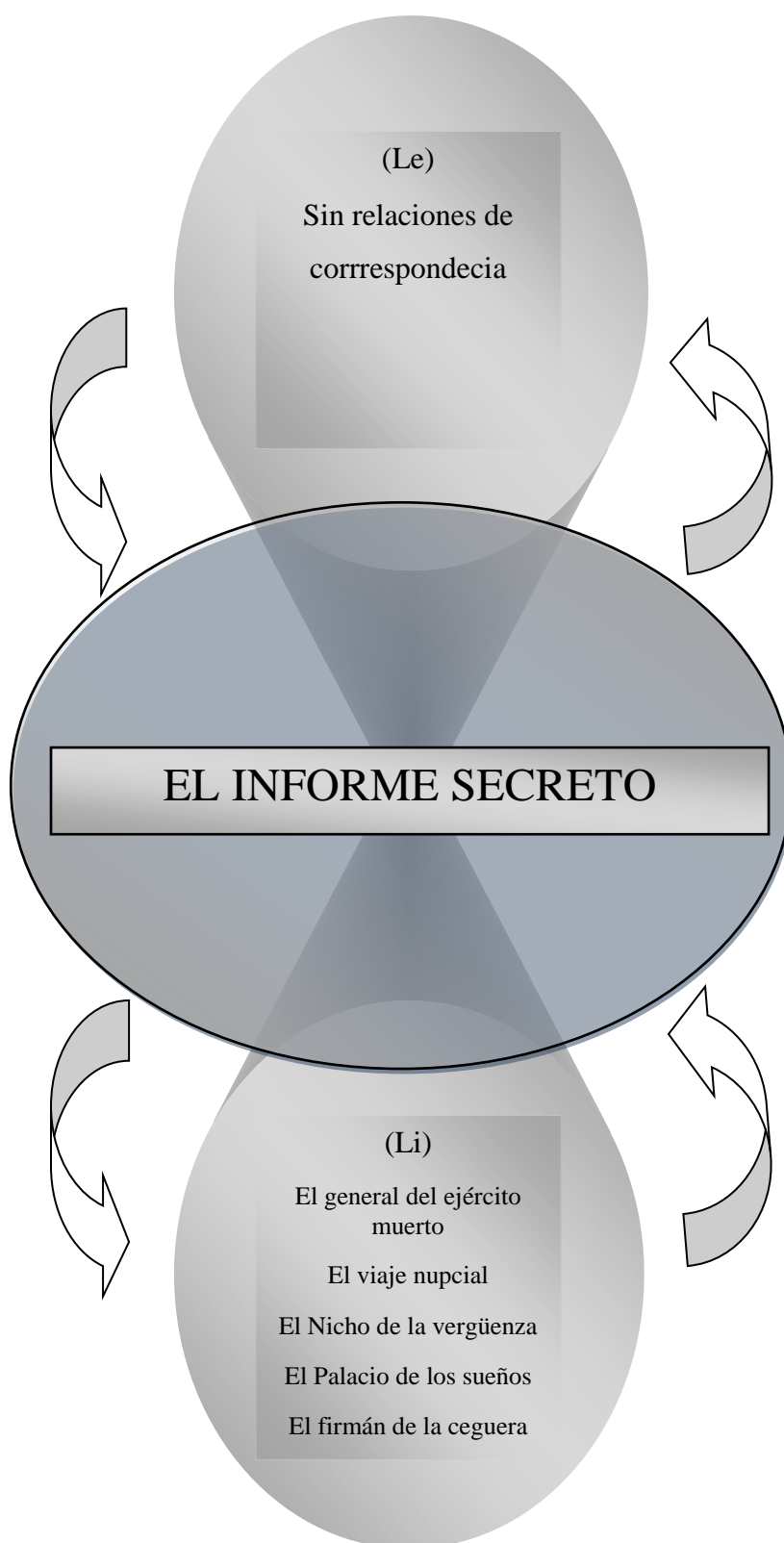




2005. **Cuestión de locura** –novela corta–

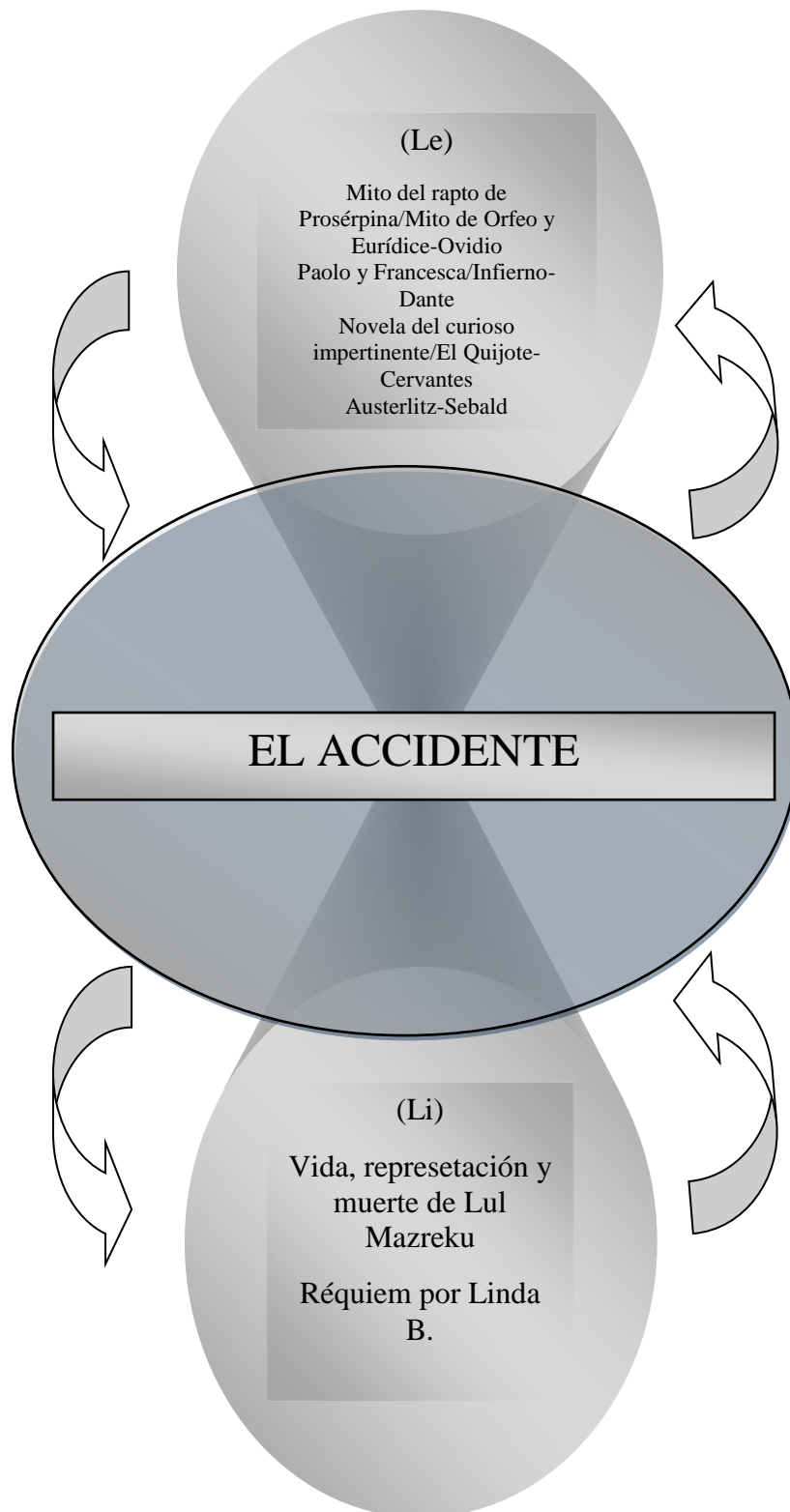




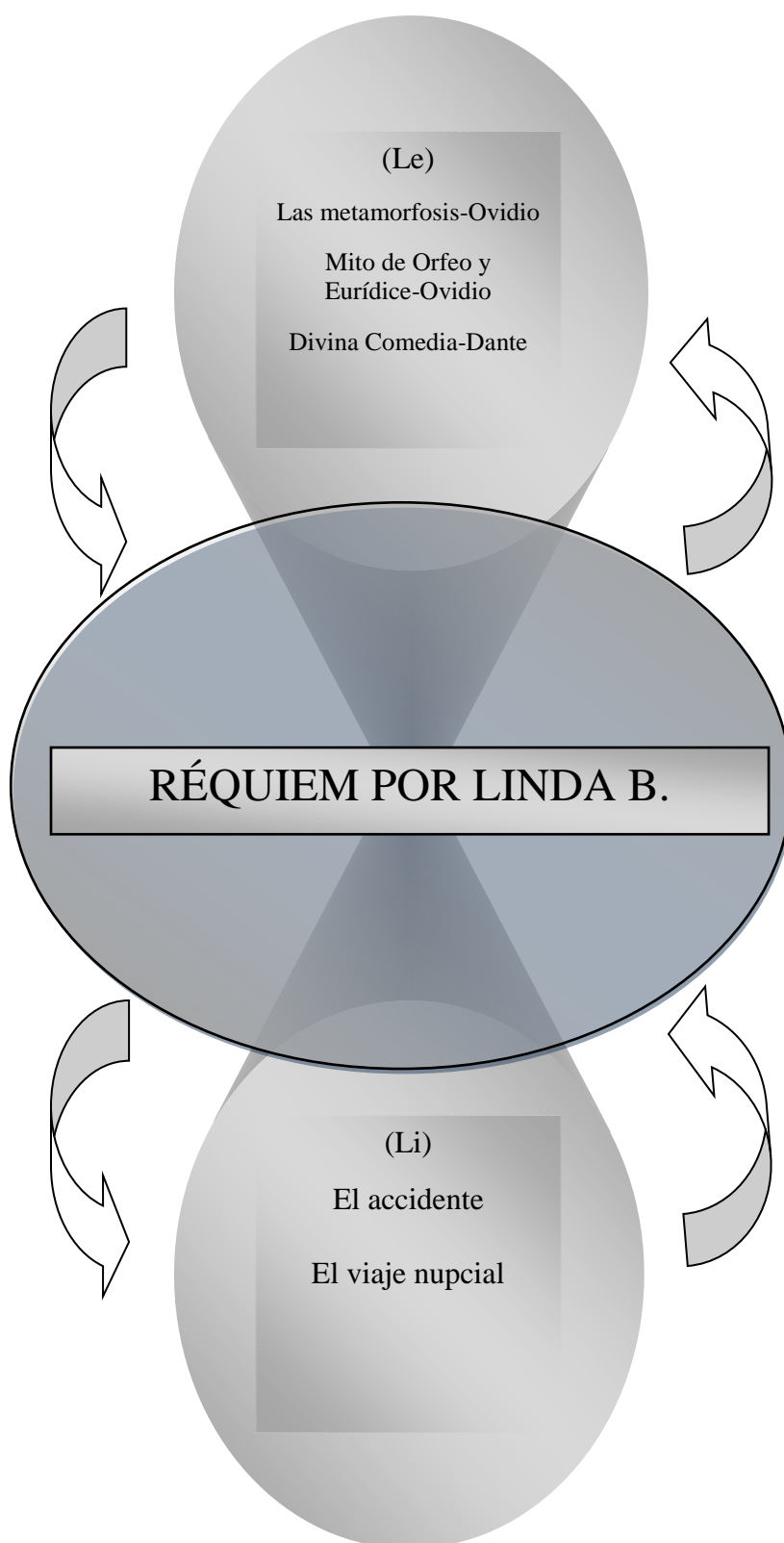


2008. **La cena equivocada**





2009. Réquiem por Linda B.



14- EDICIONES Y FORTUNA DE KADRÉ EN ESPAÑA

14.1-Ediciones de las obras de Ismaíl Kadaré publicadas en España (incluye traducciones al vasco y catalán)

(1973) *El general del ejército muerto*, trad. J. Ferrer Aleu, Esplugas, Plaza & Janés.

(1974) *Los tambores de la lluvia*, trad. Juan José del Solar, Barcelona, Destino. Col. *Áncora y Delfín*, nº 437.

(1987) *El general del ejército muerto*, trad. Ramón Sánchez Lizarralde, Madrid, VOSA. Col. *Narrativa*.

(1988) *Los tambores de la lluvia*, trad. Juan José del Solar, intr. Anónima, epíl. Prof. Aleks Buda, Barcelona, Destino. Col. *Destinolibro*, nº 276.

(1989) *El nicho de la vergüenza*, trad. Ramón Sánchez Lizarralde, Barcelona, Muchnik, nº 80.

(1989) *El puente de los tres arcos*, trad. y notas Jesús Hernández Carrascosa, Madrid, Libertarias. Col. *Tres de cuatro soles*, nº 4.

(1990) *Abril quebrado*, trad. Ramón Sánchez Lizarralde, Barcelona, Muchnik.

(1990) *El viaje nupcial o ¿quién trajo a Doruntina?*, trad. Ramón Sánchez Lizarralde, prol. Javier García Sánchez Barcelona, Ediciones B. Col. *Tiempos Modernos*.

(1991) *El gran invierno*, trad. Jesús Hernández Carrascosa, Madrid, Vanguardia Obrera. Col. *Narrativa*.

(1991) *El ocaso de los dioses de la estepa*, trad. Ramón Sánchez Lizarralde, Madrid, Anaya & Mario Muchnik. Col. *Analectas*.

(1991) *El palacio de los sueños*, trad. Ramón Sánchez Lizarralde, Madrid, Anaya & Mario Muchnik.

(1991) *El viaje nupcial*, trad. Ramón Sánchez Lizarralde, prol. Javier García Sánchez, Barcelona, Círculo de Lectores.

(1992) *El concierto*, trad. Ramón Sánchez Lizarralde, Madrid, Anaya & Mario Muchnik. Col. *Analectas*.

(1992) *Crónica de la ciudad de piedra*, trad. Ramón Sánchez Lizarralde, Barcelona, Muchnik.

(1993) *El año negro*, trad. de Ramón Sánchez Lizarralde, Madrid, Grupo Unido de Proyectos y Operaciones. Col. *El viajero inmóvil*.

- (1993) *El expediente H.*, trad. Ramón Sánchez Lizarralde, Madrid, Anaya & Mario Muchnik. Col. *Analectas*.
- (1994) *El firmán de la ceguera*, trad. Ramón Sánchez Lizarralde, Madrid, Anaya & Mario Muchnik. Col. *Analectas*.
- (1994) *Hiru arkuko zubia*, trad. vasco Juan Mari Arzallus Eguiguren, San Sebastián, Elkarlanean. Col. *Literatur saila*, nº 147.
- (1994) *La pirámide*, trad. Ramón Sánchez Lizarralde, Madrid, Anaya & Mario Muchnik. Col. *Analectas*.
- (1995) *El monstruo*, trad. Ramón Sánchez Lizarralde, Madrid, Anaya & Mario Muchnik. Col. *Analectas*.
- (1996) *El año negro*, trad. Ramón Sánchez Lizarralde, Madrid, Anaya & Mario Muchnik. Col. *Analectas*.
- (1996) *El palau des somnis*, trad. catalán Maria Bohigas, Barcelona, Club Editor, Col. *El club dels novel·listes*, vol. 7.
- (1996) *L'abril trencat*, trad. catalán Nuriá Mirabet, Barcelona, Club Editor. Col. *El club dels novel·listes*, vol. 94.
- (1997) *El general del ejército muerto*, trad. y nt. final Ramón Sánchez Lizarralde, Madrid, Anaya & Mario Muchnik. Col. *Analectas*.
- (1998) *H. dosierra*, trad. vasco Juan Mari Arzallus y Antton Olano, Amorebieta, Ibaizabal.
- (1999) *El Palacio de los sueños*, trad., ed. y nts. Ramón Sánchez Lizarralde, Madrid, Cátedra. Col. *Letras Universales*, nº 287.
- (1999) *Tres cants fúnebres per Kosovo*, trad. catalán Núria Mirabet. Barcelona, Proa. Col. *A tot vent*, nº 375.
- (1999) *Tres cantos fúnebres por Kosovo*, trad. Ramón Sánchez Lizarralde, Madrid, Alianza. Col. *Alianza Literaria*, nº 14.
- (2000) *Novembre d'una capital*, trad. catalán Núria Mirabet. Barcelona, Proa. Col. *A tot vent*, nº 387.
- (2000) *Noviembre de una capital*, trad. Ramón Sánchez Lizarralde. Madrid, Metáfora.
- (2000) *Spiritus*, trad. Ramón Sánchez Lizarralde, Madrid, Alianza. Col. *Alianza Literaria*, nº 36.
- (2001) *Abril quebrado*, trad. Ramón Sánchez Lizarralde, Madrid, Alianza. Col. *El libro de bolsillo. Biblioteca de autor*, nº 0723.

(2001) *El año negro*, trad. Ramón Sánchez Lizarralde, Madrid, Alianza. Col. *El libro de bolsillo. Biblioteca de autor*, nº 722.

(2001) *El cortejo nupcial helado en la nieve*, trad. Ramón Sánchez Lizarralde, Madrid, Alianza. Col. *Alianza Literaria*, nº 51.

(2001) *El expediente H.*, trad. Ramón Sánchez Lizarralde, Madrid, Alianza. Col. *El libro de bolsillo. Biblioteca de autor*, nº 0720.

(2001) *El nicho de la vergüenza*, trad. Ramón Sánchez Lizarralde, Madrid, Alianza. Col. *El libro de bolsillo. Biblioteca de autor*, nº 0721.

(2001) *Frías flores de marzo*, trad. Ramón Sánchez Lizarralde, Madrid, Alianza. Col. *Alianza Literaria*, nº 60.

(2001) *Spiritus: novel·la amb caos, revelació vestigis*, trad. catalán Núria Mirabet, Barcelona, Proa, Col. *A tot vent*, nº 373.

(2001) *Spiritus: novel·la amb caos, revelació vestigis*, trad. catalán Núria Mirabet, Barcelona, Proa, Col. *A tot vent*, nº 392.

(2002) *Frente al espejo de una mujer*, trad. Ramón Sánchez Lizarralde, Madrid, Alianza. Col. *Alianza Literaria*, nº 81.

(2004) *El palacio de los sueños*, trad. y nts. Ramón Sánchez Lizarralde, prol. Bashkim Shehu, Barcelona, Círculo de Lectores.

(2004) *El palacio de los sueños*, 2ª ed., trad. y nts. Ramón Sánchez Lizarralde, prol. Bashkim Shehu, Barcelona, Círculo de Lectores.

(2004) *La noche de la Esfinge*, trad. Ramón Sánchez Lizarralde, en *Cuadernos del Ateneo*, nº 16, pp. 82-83.

(2004) *Poemas* –“Incluso cuando el recuerdo”, “Vosotros llegaréis”, “Países desnacionalizados”, “La mala hora”, “La tumba”–, trad. Ramón Sánchez Lizarralde, en *Cuadernos del Ateneo*, nº 16, pp. 84-88.

(2004) *Spiritus*, trad. Ramón Sánchez Lizarralde, Madrid, Alianza. Col. *El libro de bolsillo. Biblioteca de autor*, nº 0725.

(2004) *Tres cantos fúnebres por Kosovo*, trad. Ramón Sánchez Lizarralde, Madrid, Alianza. Col. *El libro de bolsillo. Biblioteca de autor*, nº 0724.

(2005) *El palacio de los sueños*, 2ª ed., trad., ed. y nts. de Ramón Sánchez Lizarralde, Madrid, Cátedra. Col. *Letras Universales*, nº 287.

(2005) *Vida, representación y muerte de Lul Mazreku*, trad. Ramón Sánchez Lizarralde, Madrid, Alianza. Col. *Alianza Literaria*, nº 130

- (2006) *Esquilo: el gran perdedor*, trad. de Ramón Sánchez Lizarralde y María Rocés, Madrid, Siruela. Col. *Biblioteca de Ensayo. Menor*, nº 30.
- (2007) *Crónica de piedra*, trad., intr. Ramón Sánchez Lizarralde, Madrid, Alianza. Col. *El libro de bolsillo. Biblioteca de autor*, nº 726.
- (2007) *Diario de Kosovo*, trad. María Rocés y Ramón Sánchez Lizarralde, Madrid, Siruela. Col. *El ojo del tiempo*, nº 13.
- (2007) *El cortejo nupcial helado en la nieve*, trad. Ramón Sánchez Lizarralde, Madrid, Alianza. Col. *El libro de bolsillo. Biblioteca de autor*, nº 0728.
- (2007) *El palacio de los sueños*, trad. Ramón Sánchez Lizarralde, Madrid, Alianza. Col. *El libro de bolsillo. Biblioteca de autor*, nº 0727.
- (2007) *Fredes flors de març*, trad. catalán Anna M. Corredor Plaja, Barcelona, Club Editor, Col. *El club dels novel·listes* vol. 9.
- (2007) *La hija de Agamenón. El sucesor*, trad. Ramón Sánchez Lizarralde, Madrid, Alianza. Col. *Alianza Literaria*, nº 173.
- (2008) *Cuestión de locura*, trad. Ramón Sánchez Lizarralde, Madrid, Alianza. Col. *Alianza Literaria*, nº 216.
- (2009) *Abril quebrado*, trad. Ramón Sánchez Lizarralde, Madrid, Alianza. Col. *El libro de bolsillo. Biblioteca de autor*, nº 0723. (En un estuche junto a *Crónica de piedra* y *El palacio de los sueños*).
- (2009) *Crònica de la ciutat de pedra*, trad. catalán Anna Casassas i Figueras, Barcelona, Edicions 62. Col. *Les millors obres de la literatura universal. Segle XX*, nº 132.
- (2009) *Crónica de piedra*, trad. e intr. Ramón Sánchez Lizarralde, Madrid, Alianza. Col. *El libro de bolsillo. Biblioteca de autor*, nº 726. (En un estuche junto a *Abril quebrado* y *El palacio de los sueños*).
- (2009) *Diario de Kosovo*, 2ª ed., trad. María Rocés y Ramón Sánchez Lizarralde, Madrid, Siruela. Col. *El ojo del tiempo*, nº 13.
- (2009) *El accidente*, trad. Ramón Sánchez Lizarralde y María Rocés, Madrid, Alianza. Col. *Alianza Literaria*, nº 245.
- (2009) *El año negro*, 2ª ed., trad. Ramón Sánchez Lizarralde, Madrid, Alianza. Col. *El libro de bolsillo. Biblioteca de autor*, nº 722.
- (2009) *El cortejo nupcial helado en la nieve*, 2ª ed., trad. Ramón Sánchez Lizarralde, Madrid, Alianza. Col. *El libro de bolsillo. Biblioteca de autor*, nº 0728.

- (2009) *El expediente H.*, 2ª ed., trad. Ramón Sánchez Lizarralde, Madrid, Alianza. Col. *El libro de bolsillo. Biblioteca de autor*, nº 0720.
- (2009) *El nicho de la vergüenza*, 2ª ed., trad. Ramón Sánchez Lizarralde, Madrid, Alianza. Col. *El libro de bolsillo. Biblioteca de autor*, nº 0721. .
- (2009) *El ocaso de los dioses de la estepa*, trad. Ramón Sánchez Lizarralde Madrid, Alianza. Col. *El libro de bolsillo. Biblioteca de autor*, nº 731.
- (2009) *El ocaso de los dioses de la estepa*, 2ª ed., trad. Ramón Sánchez Lizarralde Madrid, Alianza. Col. *El libro de bolsillo. Biblioteca de autor*, nº 731.
- (2009) *El palacio de los sueños* trad. Ramón Sánchez Lizarralde, Madrid, Alianza. Col. *El libro de bolsillo. Biblioteca de autor*, nº 0727. (En un estuche junto a *Abril quebrado* y *Crónica de piedra*).
- (2009) *El palacio de los sueños*, 3ª ed., trad., ed. y notas de Ramón Sánchez Lizarralde, Madrid, Cátedra. Col. *Letras Universales*, nº 287.
- (2009) *Esquilo: el gran perdedor*, 2ª ed., trad. de Ramón Sánchez Lizarralde y María Rocés, Madrid, Siruela. Col. *Biblioteca de Ensayo. Menor*, nº 30.
- (2009) *Frente al espejo de una mujer*, trad. Ramón Sánchez Lizarralde, Madrid, Alianza. Col. *El libro de bolsillo. Biblioteca de autor*, nº 729.
- (2009) *Frente al espejo de una mujer*, 2ª ed., trad. Ramón Sánchez Lizarralde, Madrid, Alianza. Col. *El libro de bolsillo. Biblioteca de autor*, nº 729.
- (2009) *Frías flores de marzo*, trad. Ramón Sánchez Lizarralde, Madrid, Alianza. Col. *El libro de bolsillo. Biblioteca de autor*, nº 0730.
- (2009) *Frías flores de marzo*, 2ª ed., trad. Ramón Sánchez Lizarralde, Madrid, Alianza. Col. *El libro de bolsillo. Biblioteca de autor*, nº 0730.
- (2009) *L'accident*, trad. catalán Joan Pau Hernández, Barcelona, Edicions 62. Col. *El balancí*, nº 624.
- (2009) *Spiritus*, 2º ed., trad. Ramón Sánchez Lizarralde, Madrid, Alianza. Col. *El libro de bolsillo. Biblioteca de autor*, nº 0725.
- (2009) *Tres cantos fúnebres por Kosovo*, 2ª ed., trad. Ramón Sánchez Lizarralde, Madrid, Alianza. Col. *El libro de bolsillo. Biblioteca de autor*, nº 0724.
- (2010) *Crónica de piedra*, 2ª ed., trad. Ramón Sánchez Lizarralde, Madrid, Alianza. Col. *El libro de bolsillo. Biblioteca de autor*, nº 726.
- (2010) *El accidente*, trad. Ramón Sánchez Lizarralde, Barcelona, Círculo de Lectores.

- (2010) *El cerco*, trad. e intr. Ramón Sánchez Lizarralde, Madrid, Alianza. Col. *Alianza Literaria*, nº 265.
- (2010) *El general del ejército muerto*, trad. Ramón Sánchez Lizarralde, Madrid, Alianza. Col. *Alianza Literaria* nº 225.
- (2010) *El palacio de los sueños* 2ª ed., trad. Ramón Sánchez Lizarralde, Madrid, Alianza. Col. *El libro de bolsillo. Biblioteca de autor*, nº 0727.
- (2010) *Ismaíl Kadaré dixit: La cólera de Aquiles/Entrevista de Bashkim Shehu*, trad. Ramón Sánchez Lizarralde, Buenos Aires, Katz. Col. *Dixit*, nº 13.
- (2010) *Noviembre de una capital*, trad. Ramón Sánchez Lizarralde, Barcelona, Galaxia Gutenberg/Círculo de Lectores. Serie *Narrativa*, nº 88.
- (2011) *Abril quebrado*, 2ª ed., trad. Ramón Sánchez Lizarralde, Madrid, Alianza. Col. *El libro de bolsillo. Biblioteca de autor*, nº 0723.
- (2011) *La cena equivocada*, trad. Ramón Sánchez Lizarralde, Madrid, Alianza. Col. *Alianza Literaria*, nº 308
- (2011) *Noviembre de una capital*, 2ª ed., trad. Ramón Sánchez Lizarralde, Barcelona, Galaxia Gutenberg/Círculo de Lectores.
- (2012) *Abril quebrado*, trad. Ramón Sánchez Lizarralde, Madrid, Alianza. Col. *El libro de bolsillo. Biblioteca de autor*, nº 3401.
- (2012) *El cerco*, trad. e intr. Ramón Sánchez Lizarralde, Madrid, Alianza. Col. *El libro de bolsillo. Biblioteca de autor*, nº 3400.
- (2012) *La pirámide*, trad. Ramón Sánchez Lizarralde, Madrid, Alianza. Col. *El libro de bolsillo. Biblioteca de autor*, nº 3399.
- (2012) *Réquiem por Linda B.*, trad. Ramón Sánchez Lizarralde y María Rocés González, Madrid, Alianza. Col. *Alianza Literaria*, nº 348.
- (2014) *Antología poética*, selec. poem., trad. Ramón Sánchez Lizarralde, nts. María Rocés González, Col. *La cruz del sur. Antologías*, nº1278.
- (2014) *La provocación y otros relatos*, trad. y nts. de María Rocés González, Madrid, Alianza. Col. *Alianza Literaria*, nº 459.

14.2-Fortuna de Kadaré en España. Una breve historia de su recepción.

Luis Acosta Gómez busca una definición del fenómeno de la recepción:

“Podría, de entrada y de una manera amplia, ser definido como el conocimiento, acogida, adopción, incorporación, apropiación o crítica del hecho literario en cuanto operaciones realizadas por el lector, o como la adaptación, asimilación o incorporación de una obra en tanto que actividades llevadas a cabo por otro escritor” (Acosta, 1989: 13).

Abundando en este aspecto, Claudio Guillen había definido el concepto de “fortuna” como “el balance final (...) de las consecuencias de una obra: su influencia, efecto, éxito, difusión, público y venta” (2005: 80). Después, citando a Claude Pichois⁷⁸⁴ y André Michel Rousseau aun concreta más que:

“el éxito es cifrable: lo precisan el número de ediciones, de las traducciones, de las adaptaciones, de los objetos inspirados por la obra, así como de los lectores que presumiblemente lo han leído”.

Evidentemente, de estas definiciones se deriva que la fortuna de un autor, en este caso la de Ismaíl Kadaré en España, a cuya producción literaria aplicaré los conceptos anteriormente enumerados, siempre es un proceso posterior a la elaboración de la obra del autor objeto del estudio. Esto significa que la fortuna es variable, mutable en el tiempo, y depende de numerosos factores tales como la concesión de un determinado premio, tan asociados como están los premios literarios a los fenómenos actuales de la difusión y de las ventas, tanto que se han reformulado, en comandita con las leyes de la sociedad globalizada, algunos de los preceptos iniciales de la idea de recepción. No obstante, desde este punto en el que me encuentro, trataré de asomarme al momento actual en el que se encuentra la fortuna del albanés, porque puedo realizar un somero repaso al camino que lo ha conducido hasta aquí. El futuro, de la mano de premios y reconocimiento, ya dictará otros derroteros, si es que esos triunfos llegan.

La aventura de Ismaíl Kadaré en su vertido al español se inicia con la publicación en el año 1973 de su primera novela, *El general del ejército muerto* en la editorial Plaza

⁷⁸⁴ París, 1925-2004. Especialista en literatura francesa y destacado comparatista elaboró, junto a André-Michel Rousseau, *La Littérature comparée* (París, 1967).

& Janés, en una de esas ediciones sorprendentes tanto por la elección del autor, por lo nada relevante de su tradición literaria en nuestro país y por el momento en que aparece. Evidentemente, el éxito que la novela había cosechado en el Este de Europa (fundamentalmente en Bulgaria) se había trasladado a Francia, y desde allí a una buena acogida en el mercado anglosajón, con una actitud muy positiva de la crítica estadounidense; eso le abrió camino en países otrora impensables, desde la traducción del francés.

A esta primera traducción de Ferrer Aleu en 1973, le seguirá en 1974 una *extraña* edición de *Los tambores de la lluvia* en una colección clásica como es “Áncora y delfín” de la editorial Destino; nuevamente vertida del francés, en este caso por Juan José del Solar, y con la elección del título menos significativo de los varios que manejará la novela y que al final y al cabo de los años será conocida como *La ciudadela* y, finalmente, como *El cerco*. Una edición plena de curiosidades al encontrarnos ante un texto que presenta numerosas variantes y grandes alteraciones con los que después el propio autor ha presentado como ya fijados, incluso en comparación con las versiones publicadas en español, y que posee, además, en la edición de bolsillo –la legendaria “Destinolibro” a la que fue trasvasado en 1988 desde “Áncora y delfín”– una introducción *anónima* y un misterioso epílogo, extenso, erudito, y pleno de referencias balcánicas firmado por un tal “profesor Aleks Buda”.

Curiosidades aparte, pero sin abandonar el asombro, a *Los tambores de la lluvia* de 1974 le seguirá la publicación, en el año 1987 –doce años de inexplicable vacío editorial–, de una nueva edición de *El general del ejército muerto*. Esta vez, Kadaré se ha instrumentalizado o politizado, algo que en principio no parece demasiado bueno para ningún escritor y que, sin embargo, al final, será el motivo por cual tendrá su mejor difusión en España. La explicación a esta pequeña paradoja se encuentra en la editorial que decide acometer esta nueva edición de la novela editada por Plaza & Janés en el año 1973: VOSA, siglas de Vanguardia Obrera Sociedad Anónima, una editorial con evidente sesgo político de extrema izquierda que se decidirá a publicar a un autor al que creará firmemente ubicado en la línea más avanzada de la ideología. A esta editorial la obra de Kadaré ha llegado de la mano de Ramón Sánchez Lizarralde, gran conocedor de Albania y de todo lo relacionado con lo albanés, también en lo respectivo a la militancia política, y sabrá encuadrar al autor de una forma correcta. Desde ese instante, con la salvedad de *El gran invierno*, Lizarralde será el afortunadísimo traductor de Kadaré, lo que los

convertirá en un tándem único e inseparable, que se retroalimenta, que los hace indispensables, y que tan sólo se quebrará por el fallecimiento de Lizarralde.

En el año 1989 será un editor valiente y comprometido con la literatura de calidad y minoritaria, quien decide apostar por Kadaré, completándose así el binomio necesario para su impulso en España. Al traductor que había encontrado le era necesario un editor como Mario Muchnik, con lo que la obra de Kadaré recibirá un primer espaldarazo importante, acometiéndose la traducción y edición de libros que habrían sido impensables en una editorial tan limitada como VOSA. Desde Muchnik, Kadaré consigue hacerse con alguna presencia en las librerías españolas, apoyado por las magníficas traducciones de Lizarralde y las cuidadas ediciones, lo que hacen aún hoy, de estos libros, unos ejemplares muy preciados por los bibliófilos. El debut de Kadaré en Muchnik lo lleva a cabo con *El Nicho de la vergüenza*, a la par que los orígenes políticos del autor parecían seguir siendo inseparables a la hora de interpretar su tradición literaria en España, y la editorial Libertarias publica, con traducción desde el francés a cargo de Jesús Sánchez Carrascosa, *El puente de los tres arcos*.

Será al siguiente año, 1990, cuando Muchnik acometa la traducción de una de las grandes novelas de Kadaré, de esas que le han repercutido un gran éxito: *Abril quebrado*, mientras que, con el mismo traductor, pero diferente editorial, en este caso Ediciones B, también aparece este año *El viaje nupcial*. En el 1991, VOSA editorial acometerá la publicación de una de las novelas de mayor tamaño del albanés, *El gran invierno*, lo que vuelve a resultar sorprendente.

Sin embargo, si analizamos las circunstancias, se puede llegar a comprender algunas de las motivaciones que se esconden tras una empresa de tanta dificultad. El sesgo político de la editorial les hacía creer que estaban publicando una suerte de panegírico comunista, cuando en realidad, como ya tanto he hablado sobre ello, es más bien todo lo contrario lo que se puede encontrar escrito entre las líneas de esa *novela biológica*. En esta ocasión, deja realmente perplejo que la presencia de Ramón Sánchez Lizarralde se constriña meramente a ser el editor de la monumental obra, pero en ningún caso figure como traductor. ¿Cómo fue aquello posible? La traducción, debidamente acreditada que se realizó desde el albanés, corre a cargo de Jesús Hernández Carrascosa, el mismo que tradujo *Lo tambores de la lluvia*, que en este caso fue desde el francés... en cualquier caso todo resulta algo sospechoso. Las circunstancias llevan a preguntarse hasta que punto Sánchez Lizarralde no intervino en la traducción de un texto capital en la trayectoria de Kadaré, más aún teniendo en cuenta que no se ha vuelto a reeditar en español, ni se ha

intentado una nueva traducción, y que el propio Lizarralde acometió, y fue premiado por ello, el reto de traducir *El concierto*, en cierto modo la segunda parte de *El gran invierno*.

1991 verá dos nuevas ediciones en Muchnik, de obras fundamentales del autor: *El ocaso de los dioses de la estepa* y la capital *El Palacio de los sueños*. Hay un dato que debe ser tenido en cuenta, y es que *El viaje nupcial* que había sido editada por Ediciones B., será la primera obra de Kadaré que pase al Círculo de Lectores (las otras serán el propio *El Palacio de los sueños* en 2004, *El accidente* en 2010 y *Noviembre de una capital* en 2010, también). Desde este instante, se sucederán las publicaciones de obras en Muchnik, abanderadas por la monumental *El concierto*, hasta llegar a 1997, cuando el sello dejará de existir y cerrará con la edición de la obra de Kadaré que había sido la primera novela publicada del autor en España, en una versión remozada de *El general del ejército muerto*. En estos años, entre medias, Kadaré ha visto dos traducciones al vasco, de *El puente de los tres arcos* y de *El expediente H.* y otras dos al catalán: *El Palacio* y *Abril quebrado*.

1999 marcará la entrada de Kadaré como autor considerado “objeto de estudio”, al contar con una edición anotada y comentada, una edición crítica de *El Palacio* en la renombrada colección “Letras Universales” de la Editorial Cátedra, a cargo, obviamente, de Ramón Sánchez Lizarralde. Y otro suceso editorial de relevancia para la fortuna de Kadaré en España vendrá marcado por la aparición de *Tres cantos fúnebres por Kosovo* en Alianza Editorial. Este pequeño tríptico será el inicio de su estancia en la que será su editorial abanderada en España y con la que se producirá su cristalización como autor. A la par, la novela verá su traducción al catalán. Lo mismo ocurrirá un año más tarde con publicación y traducción al catalán casi consecutiva de *Noviembre de una capital*, solo que será publicada por la editorial Metáfora antes de que Alianza Editorial inaugure una llamada colección de “biblioteca de autor” en donde abrirá apartado para una “biblioteca Kadaré”. Con ella, verá luz el grueso de su obra en los siguientes años, alternada en este formato de bolsillo junto a las ediciones de lujo en libro grande en el sello “Alianza Literaria”, en donde se reeditarán los títulos con mayor proyección comercial, tales como *Spiritus*, o desde 2010, y de forma automática, todo lanzamiento de una nueva novela del albanés.

Por el camino, Kadaré ha experimentado nuevas traducciones al catalán con *Spiritus*, *Frías flores de marzo*, *Crónica de la ciudad de piedra* y *El accidente*. La faceta de Kadaré ha ganado peso, no sólo ya como narrador, y en Siruela se han editado, al hilo del conflicto de la guerra de Kosovo, su *Diario de Kosovo*, y como ensayista su trabajo

sobre Esquilo⁷⁸⁵. Quizás el Premio *Booker Internacional* de 2005 podría haberlo dotado de algún prestigio de cara a la crítica especializada y eso dotarlo de algún peso en el mundo editorial, pero sin duda, en España fue el Príncipe de Asturias de las Letras de 2009 lo que colocó en el disparadero sus novelas en Alianza Editorial. Desde ese instante, la fortuna de Kadaré unirá al traductor fijo y de prestigio, las numerosas publicaciones en una editorial fiel, y las traducciones al vasco y catalán, ahora, los premios que le darán el reconocimiento literario, aunque eso no se traduzca en el correlativo éxito de cara al gran público: Kadaré, pese a la reedición de sus obras, sigue siendo minoritario, incluso un total desconocido para el lector medio español, y absolutamente ignorado por el gran público.

El año 2009 representa, con el Príncipe de Asturias, la explosión editorial del albanés. En ese año se publican veintiún libros suyos, de los cuales, excepto *El accidente*, la única novedad literaria novelística con la que poder explotar el premio, todos los demás serán reediciones. El oportunismo editorial del premio es flagrante. Antes, el año que más ediciones de Kadaré había registrado era 2001, con ocho textos; inmediatamente después, 2010 verá siete publicaciones, para disminuir ya drásticamente hasta no editarse nada en 2013. Evidentemente, la muerte del traductor, Ramón Sánchez Lizarralde en 2011, supone un golpe a la proyección de Kadaré, aunque poco a poco parece que la que fue su compañera sentimental ha ido tomado el relevo, y primero firmando en comandita, y finalmente ya en solitario, ha seguido la senda. Tristemente, para 2015 las editoriales españolas no tienen prevista ninguna edición de ninguna obra del albanés, cuya fortuna se vería reactivada, indudablemente, de hacer buenos los pronósticos que lo sitúan un año tras otro entre los favoritos al Premio Nobel. Si con el Príncipe de Asturias se reeditaron una veintena de sus obras, el impacto del Nobel quizás provocaría un fenómeno de dimensiones similares, aunque eso ya pertenece al terreno de la especulación.

El material del que disponemos actualmente es el estadístico, el numérico, el proporcionado por el ISBN, por las editoriales, y es con el que puedo realizar un estudio cuantitativo que arroja alguna luz sobre el comportamiento de la obra del albanés en España, y en particular el de la vida de algunas de sus novelas más exitosas. En la tabla⁷⁸⁶ ubicada al final de este apartado presentaré el número de publicaciones de Kadaré por

⁷⁸⁵ En 2014 se publicó la primera recopilación en español de sus poemas –hasta entonces aparecidos solo en revistas literarias–. Queda inédito, todavía, el teatro.

⁷⁸⁶ Véase tabla “Obras editadas” en pagina 782.

año. Sólo cabe una lectura, hay un antes y un después del Príncipe de Asturias, las editoriales se mueven por el posible oportunismo comercial del premio.

En lo referente a los títulos más editados de Kadaré, la polarización también es notable. La siguiente lista enumera las novelas que han sido más veces editadas a marzo de 2015:

El Palacio de los sueños—10 ediciones (una en catalán).

Abril quebrado—6 ediciones (una en catalán).

Noviembre de una capital—5 ediciones (dos en catalán).

Crónica de piedra—5 ediciones (una en catalán).

El expediente H. —4 ediciones (una en vasco).

Frías flores de marzo—4 ediciones (una en catalán).

Spiritus—4 ediciones (una en catalán).

Tres cantos fúnebres por Kosovo—4 ediciones (una en catalán).

El año negro—4 ediciones.

El general del ejército muerto—4 ediciones.

El cerco/Los tambores de la lluvia—4 ediciones.

El accidente—3 ediciones (una en catalán).

El cortejo nupcial helado en la nieve—3 ediciones.

El Nicho de la vergüenza—3 ediciones.

El ocaso de los dioses de la estepa—3 ediciones.

Frente al espejo de una mujer—3 ediciones.

El puente de los tres arcos—2 ediciones (una en vasco).

El viaje nupcial—2 ediciones.

Diario de Kosovo—2 ediciones.

Esquilo: el gran perdedor—2 ediciones.

La pirámide—2 ediciones.

El resto de las obras fueron editadas una sola vez. Entre ellas, destaca que no hayan sido reeditadas obras capitales en la narrativa de Kadaré como lo son *El monstruo*, *El gran invierno*, *El concierto*, *El firmán de la ceguera*, *La hija de Agamenón*, *El Sucesor y Vida, representación y muerte de Lul Mazreku* y que, por el contrario, una obra que entraña enormes dificultades lectoras como *El ocaso de los dioses de la estepa* conozca tres ediciones, o que el ensayo sobre Esquilo y los diarios sobre Kosovo –de nuevo el oportunismo editorial de la mano de un conflicto de rabiosa actualidad en este último caso– hayan sido reeditados.

Estos datos indican, por ejemplo, que el determinante *Tríptico del Supraestado* conoce el éxito en *Spiritus*, con 4 ediciones, y es una novela tan compleja o incluso más que las otra dos que la acompañan: *El gran invierno* y *El concierto*. Las razones de extensión son el único motivo que se me ocurre barajar para poder explicarme que esas otras dos novelas no hayan sido editadas de nuevo. Algo parecido le sucede a una de las integrantes de la *Trilogía de Dédalo*, me refiero a *El monstruo*, una obra de difícil acceso –a pesar de todo lo que significa esa novela para la literatura de Kadaré y en la literatura albanesa en general–; *La pirámide* también lo era hasta que vio una tardía reedición en 2012, sin embargo la novela corta *El jinete con halcón* conoce las tres ediciones en el interior de *Frente al espejo de una mujer*.

Notables, y obedeciendo al imperativo de modismos y mercado, son las cinco ediciones de *Noviembre de una capital*. La Segunda Guerra Mundial es un tema que ha disparado sus ventas en los últimos años en España y esta novela de marcada temática bélica ubicada en ese periodo histórico no podía ser ajena al éxito. *El accidente* y sus tres ediciones, una de ellas en catalán, obedecen al tirón del Príncipe de Asturias, puesto que las obras posteriores, ya más alejas en el tiempo de la inercia del premio, *La cena equivocada* –a pesar de tratar asuntos inherentes a la Segunda Guerra Mundial– y *Réquiem por Linda B.* no han sido reeditadas.

Un comentario aparte lo merecen las curiosas traducciones al catalán y al vasco que se han realizado de Kadaré. Concretamente en once oportunidades ha ocurrido esa circunstancia, de las cuales dos obras han sido vertidas al vasco, *El puente de los tres arcos* y *El expediente H.*, pero siempre tomadas desde las versiones de la obra en francés. De las traducciones al catalán destacan las dos ediciones de una misma novela, *Noviembre de una capital*; todas estas obras traducidas al catalán conocen hasta cinco traductores distintos, todos ellos utilizaron los textos del francés, aunque en algún caso se asegure,

de forma anónima en el paratexto, que se ha trabajado desde el albanés, de una manera harto sospechosa.

Aupadas en lo alto de la lista aparecen los títulos que la crítica considera las dos mejores obras de Kadaré, y que son las más significativas en cuanto a popularidad del autor: *Abril quebrado* y *El Palacio de los sueños*. No deja de ser interesante que una de ellas Kadaré se aleje por completo del tema del totalitarismo y de la denuncia de la Albania *hoxhista*, que con ella alcance el éxito siendo un autor que en el mayor porcentaje dedica su obra a escribir sobre ese tema. Tomada de una forma aislada, *Abril quebrado* puede hacer pensar que el foco del interés de Kadaré se centra en el derecho consuetudinario albanés, el *kanun*, en las costumbres montañosas, lo que denominaría como la *Albania profunda*. Así, puedo explicar muchas de las aproximaciones críticas a Kadaré desde un punto de vista de escritor *realista-costumbrista*, donde “realismo” no tiene nada que ver con el *realismo socialista*, sino más bien con una idea de que fuera un escritor que se moviera instalado sobre unos parámetros que lo hermanaran con Galdós, Dickens, Dostoievski, Balzac o Zola. Por su parte, la identificación de un sector crítico del Kadaré del *Palacio* exclusivamente con el burocratismo onírico de ciertas similitudes y resonancias a los mundos erigidos por Franz Kafka lo ha llevado a ser etiquetado como un autor meramente kafkiano.

Realista-costumbrista o *kafkiano*, la fortuna de Kadaré desde el punto de vista de la crítica ha enajenado al lector, que pronto se ha limitado a encasillarlo en esos términos. Como he demostrado en la presente tesis, las formas de tratamiento del espacio-tiempo, con aproximaciones a la *novela cuántica* y la confluencia de diferentes planos de acciones en los *many worlds* logrados gracias o complejas focalizaciones de las voces narradoras, lo alejan suficientemente de ese *realismo-costumbrismo*. La construcción de un mundo de referencias míticas y oníricas propias, retroalimentado en sus novelas, repleto de simbología personal y que permite una diferente profundidad de lecturas, pone en pie un universo con características determinadas que se puede calificar como *Kadaria* y que va mucho más allá de lo meramente etiquetable como *kafkiano* o *kakánico*.

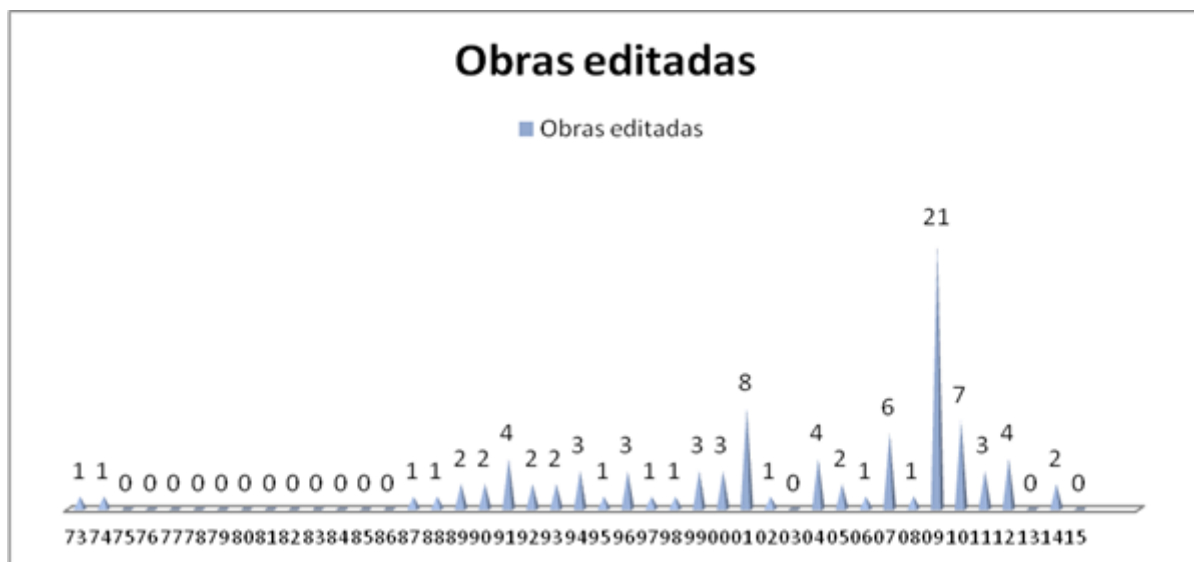
Evidentemente, en España, Kadaré tiene un problema con la crítica. Y la crítica especializada es un elemento de fundamental importancia a la hora de labrar la fortuna del autor. La crítica tiene gran parte de culpa en la elaboración del *horizonte de expectativas* del lector, al menos de un *horizonte primario* que se construye con las referencias externas acerca de lo que se puede encontrar en el libro y de lo que se espera del autor. Muchas veces, la crítica sobre Kadaré se limita a las apariciones de las reseñas

en los suplementos culturales de los periódicos, las reseñas de las novelas que no son sino un tipo de publicidad cada vez menos encubierta, y a los textos, a veces delirantes, de los paratextos de sus obras. Todos ellos han contribuido a fijar en el lector esas dos ideas que antes comentaba sobre el autor albanés. Los estudios que intentan ser una aproximación rigurosa a su obra se han venido limitando a revistas minoritarias y especializadas, generalmente encuadrados en el seno de números especiales dedicados a literatura albanesa orientada a su figura como una especie de *alfa y omega* de las letras en ese país, o bien compartiendo una especie de *generación* con otros autores sin hacer distinción de edades, líneas temáticas y estilísticas y entrando en una especie de *saco literario* balcánico-albanés.

De esta forma, se ha criticado con mucha dureza su interpretación y puesta en pie del mundo mítico tomándolo de una forma aislada, cuando hay que ponerlo en contexto y en el desarrollo de toda su obra; se ha comparado y colocado a Kadaré junto a escritores jóvenes que se niegan a plasmar en sus textos referencia alguna a la Albania de Hoxha y a formular críticas al Estado totalitario, que no quieren ya saber nada de aquello como algo caduco y del pasado, es decir, en las antípodas temáticamente hablando, o se le han buscado sucesores, cuando no epígonos en prosistas de voz propia y distintas cualidades –como Fatos Kongoli–, que en nada benefician. La sombra que proyecta Kadaré es demasiado larga, y eso no resulta positivo para nadie, sobre todo a la hora de las interpretaciones apresuradas o realizadas con la escasa información de la que se dispone en el panorama español sobre el autor.

Resumiendo, a la vista de los datos, la fortuna de Kadaré en España, podría afirmarse que ha sido un autor que ha cimentado su presencia gracias a un poderoso traductor de toda su obra, Ramón Sánchez Lizarralde; a dos editoriales fundamentales en su carrera española, Muchnik y Alianza; y que ha existido un antes y un después al Premio Príncipe de Asturias de las Letras; pese a ello, es un autor minoritario, escasamente conocido por el lector medio, ignorado por el gran público, mal entendido por el especialista, pero que goza de prestigio editorial. La crítica se ha limitado a reproducir obviedades y conclusiones estandarizadas sobre su obra y se ha producido un regreso paulatino a las cavernas de la marginalidad literaria a medida que los años lo van distanciando del Príncipe de Asturias, que tan sólo significó un *boom* de reediciones, pero que tampoco significó un aumento en la popularidad de autor, que perdió rápidamente su lugar en la mesa de novedades en detrimento de otros escritores beneficiados por pertenecer plenamente al canon comercialmente establecido por las ventas. Sin embargo,

dos obras, *Abril quebrado* y *El Palacio de los sueños*, parece que llevan camino de quedar fijadas en aquello que puede denominarse como *literatura de calidad* o *literatura de culto*, generalmente prestigiadas por los lectores que las conocen.



*Leyenda:

En la última fila aparecen los años de publicación de las obras de Kadaré. El primer año de publicación de una obra de Kadaré pertenece al 19(73), le sigue el 19(74), y termino contabilizando en el presente año 20(15).

Bajo el término “obras” se reúne la totalidad de la producción de Kadaré editada cada año ya sea en narrativa, poesía, ensayo o libros de diarios, así como se incluyen las traducciones, de haberlas, al vasco y al catalán.

14.3-Fichas de todas las obras de Kadaré publicadas en España

–incluye detalle de su primera edición en albanés–

1-EL GENERAL DEL EJÉRCITO MUERTO

a) Clasificaciones:

- Clasificación temática*: Novela de la guerra con trasfondo de la Segunda Guerra Mundial.
- Clasificación espacial*: Albanesa.
- Clasificación en función al horizonte de expectativas*: Novela de Código Arlequinado.
- Clasificación climática*: Novela de viento.
- Ciclo*: Díptico de la exhumación.

b) Ficha bibliográfica:

- Título original: *Gjenerali i ushtrisë së vdekur*.
- Primera edición en albanés: Tirana, 1963. Editorial Naim Frashëri, 167 p.
- Ediciones en España:
 - 1-Plaza & Janés. Esplugas de Llobregat: 1973. 272 p. Traducción del francés de J. Ferrer Aleu. Serie: *La vida es río*.
 - 2-Plaza & Janés. Esplugas de Llobregat: 1973. 272 p. Traducción del francés de J. Ferrer Aleu. Serie: *Tiempo de leer*.
 - 3-Vanguardia Obrera (VOSA). Madrid: 1987. 256 p. Traducción del albanés de Ramón Sánchez Lizarralde. Colección *Narrativa*.
 - 4-Anaya & Mario Muchnik. Madrid: 1997. 304 p. Traducción del albanés de Ramón Sánchez Lizarralde. Incluye nota final del traductor. Colección *Analectas*.
 - 5-Alianza Editorial. Madrid. 2010. 376 p. Traducción del albanés de Ramón Sánchez Lizarralde. Colección *Alianza Literaria*, nº 225.

2-DIAS DE JUERGA

a) Clasificaciones:

-*Clasificación temática*: Novela corta sobre el tema del Estado –tiranía, totalitarismo y poder estatal–.

-*Clasificación espacial*: Albanesa.

-*Clasificación en función al horizonte de expectativas*: Novela de Código Arlequinado.

-*Clasificación climática*: Novela de lluvia.

-*Ciclo*: Trilogía de los funervivos.

b) Ficha bibliográfica:

-Título original: *Ditë kafenesh*.

-Primera edición en albanés: Tirana: 1963. Revista *Zëri i rinisë*.

-Ediciones en España:

*En el mismo volumen, titulado “Cuestión de locura”, se incluyen otras tres novelas cortas: *Cuestión de locura*, *El desprecio* y *La estirpe de los Hankoni*.

1-Alianza Editorial. Madrid: 2008. 320 p. vol. *Días de juerga*, 157-218 p. Traducción del albanés de Ramón Sánchez Lizarralde. Colección *Alianza Literaria*, nº 216.

3-EL MONSTRUO

a) Clasificaciones:

-*Clasificación temática*: Novela sobre el tema del Estado –tiranía, totalitarismo y poder estatal-.

-*Clasificación espacial*: Albanesa.

-*Clasificación en función al horizonte de expectativas*: Novela de Código Negro.

-*Clasificación climática*: Novela de lluvia.

-*Ciclo*: Trilogía de Dédalo.

b) Ficha bibliográfica:

-Título original: *Përbindëshi*.

-Primera edición en albanés: Tirana: 1965. Revista *Nëntori*, vol. 12.

-Ediciones en España:

1-Anaya & Mario Muchnik. Madrid: 1995. 170 p. Traducción del albanés de Ramón Sánchez Lizarralde. Colección *Analectas*. Incluye faja con la leyenda: “Una alegoría de amor y violencia”.

4-EL CERCO

a) Clasificaciones:

- Clasificación temática*: Novela de la guerra con trasfondo del Imperio Otomano.
- Clasificación espacial*: Albanesa.
- Clasificación en función al horizonte de expectativas*: Novela de Código Arlequinado.
- Clasificación climática*: Novela de lluvia.
- Ciclo*: Trilogía de la islamo nox.

b) Ficha bibliográfica:

-Título original: *Rrethimi*.

Kësthjella (para *La ciudadela* –título con el que aparece en Albania–).

Kasnecet e situ (para *Los tambores de la lluvia*).

-Primera edición en albanés: Tirana: 1970. Editorial Naim Frashëri, 244 p.

-Ediciones en España:

1-Destino. Barcelona: 1974. 312 p. Aparece bajo el título *Los tambores de la lluvia*.

Traducción del francés de Juan José del Solar. Colección *Áncora y Delfín*, nº 437.

2-Destino. Barcelona: 1988. 276 p. Aparece bajo el título *Los tambores de la lluvia*.

Traducción del francés de Juan José del Solar. Colección *Destinolibro*, nº 276.

3-Alianza Editorial. Madrid: 2010. 400 p. Aparece bajo el título *El cerco*. Traducción del

albanés de Ramón Sánchez Lizarralde. Incluye faja con la leyenda: *Ismaíl Kadaré*.

Premio Príncipe de Asturias de las Letras. Introducción de Ramón Sánchez Lizarralde.

Colección *Alianza Literaria*, nº 265.

4-Alianza Editorial. Madrid: 2012. 416 p. Aparece bajo el título *El cerco*. Traducción del albanés de Ramón Sánchez Lizarralde. Colección *El libro de bolsillo. Biblioteca de autor*, nº 3400.

5-CRÓNICA DE PIEDRA

a) Clasificaciones:

-*Clasificación temática*: Novela de la guerra con trasfondo de la Segunda Guerra Mundial.

-*Clasificación espacial*: Albanesa.

-*Clasificación en función al horizonte de expectativas*: Novela de Código Arlequinado.

-*Clasificación climática*: Novela de lluvia.

-*Ciclo*: Trilogía de Gjirokastër.

b) Ficha bibliográfica:

-Título original: *Kronikë në gur*.

-Primera edición en albanés: Tirana: 1971. Editorial Naim Frashëri, 229 p.

-Ediciones en España:

1-Muchnik. Barcelona: 1992. 237 p. Aparece bajo el título *Crónica de la ciudad de piedra*. Traducción del albanés de Ramón Sánchez Lizarralde.

2-Alianza Editorial. Madrid: 2007. 280 p. Introducción y traducción del albanés de Ramón Sánchez Lizarralde. Colección *El libro de bolsillo. Biblioteca de autor*, nº 726.

3- Alianza Editorial. Madrid: 2009. 280 p. Introducción y traducción del albanés de Ramón Sánchez Lizarralde. Colección *El libro de bolsillo. Biblioteca de autor*, nº 0726.

(En un estuche junto a *Abril quebrado* y *El palacio de los sueños*).

4-Edicions 62. Barcelona: 2009. 240 p. Aparece bajo el título *Crònica de la ciutat de pedra*. Traducción al catalán de Anna Casassas i Figueras. Colección *Les millors obres de la literatura universal. Segle XX*, nº 132.

5-Alianza Editorial. Madrid: 2010. 273 p. Introducción y traducción del albanés de Ramón Sánchez Lizarralde. Colección *El libro de bolsillo. Biblioteca de autor*, nº 726. 2ª Edición.

6-LA PROVOCACIÓN

a) Clasificaciones:

- Clasificación temática*: Novela corta de la guerra con trasfondo de la Segunda Guerra Mundial.
- Clasificación espacial*: Albanesa.
- Clasificación en función al horizonte de expectativas*: Novela de Código Arlequinado.
- Clasificación climática*: Novela de nieve.
- Ciclo*: Tríptico de la Segunda Guerra Mundial

b) Ficha bibliográfica:

- Título original: *Provokacioni*.
- Primera edición en albanés: Tirana: 1972. Revista *Nëntori*.
- Ediciones en España:

*En el mismo volumen, titulado *La provocación y otros relatos*, se incluyen otras diez novelas cortas.

1-Alianza Editorial. Madrid: 2014. 208 p. vol. *La provocación* 13-54 pp. Traducción del albanés de María Rocas González. Colección *Alianza Literaria*, nº 459.

7-EL GRAN INVIERNO

a) Clasificaciones:

- Clasificación temática*: Novela sobre el tema del estado –tiranía, totalitarismo y poder estatal-.
- Clasificación espacial*: Espacio albanés/soviético, Moscú.
- Clasificación en función al horizonte de expectativas*: Novela de Código Saint-Germain.
- Clasificación climática*: Novela de nieve.
- Ciclo*: Tríptico del Supraestado.

b) Ficha bibliográfica:

- Título original: *Dimri i vetmisë së madhe* –para *El Gran invierno de la soledad*, mucho más corta que la versión posterior definitiva–.
- Título original: *Dimri i madh. Botim i tretë* –para *El Gran invierno*–.
- Primera edición en albanés: Tirana: 1973, para *Dimri i vetmisë së madhe*, Editorial Naim Frashëri, 496 p.
- Tirana: 1977, para *Dimri i madh*, Editorial Naim Frashëri, 620 p.

-Ediciones en España:

- 1-Vanguardia Obrera (VOSA). Madrid: 1991. 699 p. Traducción del albanés de Jesús Hernández. Colección *Narrativa*.

8-NOVIEMBRE DE UNA CAPITAL

a) Clasificaciones:

-*Clasificación temática*: Novela de la guerra con trasfondo de la Segunda Guerra Mundial.

-*Clasificación espacial*: Albanesa.

-*Clasificación en función al horizonte de expectativas*: Novela de Código Arlequinado.

-*Clasificación climática*: Novela de lluvia.

-*Ciclo*: Tríptico de la Segunda Guerra Mundial.

b) Ficha bibliográfica:

-Título original: *Nëntori i një kryeqyteti*.

-Primera edición en albanés: Tirana: 1975. Editorial Naim Frashëri, 223 p.

-Ediciones en España:

1-Edicions Proa. Barcelona: 2000. 200 p. Aparece bajo el título *Novembre d'una capital*.

Traducción del francés al catalán de Núria Murabet. Colección *A tot vent*, nº 387.

2-Metáfora. Madrid: 2000. 240 p. Traducción del albanés de Ramón Sánchez Lizarralde.

3-Galaxia Gutenberg/Círculo de Lectores. Barcelona: 2010. 229 p. Traducción del francés de Ramón Sánchez Lizarralde. Serie *Narrativa*, nº 88.

4-Galaxia Gutenberg/Círculo de Lectores. Barcelona: 2011. 229 p. Traducción del francés de Ramón Sánchez Lizarralde. 2ª Edición.

9-LA ESTIRPE DE LOS HANKONI

a) Clasificaciones:

-*Clasificación temática*: Novela corta de las leyendas de la tierra, que reflejan ritos, mitos, supersticiones, dinastías y tradiciones del pueblo albanés, milenarias y arraigadas.

-*Clasificación espacial*: Albanesa.

-*Clasificación en función al horizonte de expectativas*: Novela de Código Arlequinado.

-*Clasificación climática*: Novela de lluvia.

-*Ciclo*: Díptico sobre el Kanum.

b) Ficha bibliográfica:

-Título original: *Breznitë e Hankonatëve*, dentro de una colección de cuentos y novelas breves titulada *Emblema e dikurshme. Tregime e novela*. Tirana: 1977. Editorial Naim Frashëri, 444 p., vol.

-Primera edición en albanés (publicada como una sola novela): *Breznitë e Hankonatëve: roman*. Tirana: 2000. Editorial Onufri, 127 p.

-Ediciones en España:

*En el mismo volumen, titulado “Cuestión de locura”, se incluyen otras tres novelas cortas: *Cuestión de locura*, *El desprecio* y *Días de juerga*.

1-Alianza Editorial. Madrid: 2008. 320 p. vol. *La estirpe de los Hankoni*, 221-315 p.

Traducción del albanés de Ramón Sánchez Lizarralde. Colección *Alianza Literaria*, nº 216.

10-ABRIL QUEBRADO

a) Clasificaciones:

- Clasificación temática*: Novela de las leyendas de la tierra, que reflejan ritos, mitos, supersticiones, dinastías y tradiciones del pueblo albanés, milenarias y arraigadas.
- Clasificación espacial*: Albanesa.
- Clasificación en función al horizonte de expectativas*: Novela de Código Arlequinado.
- Clasificación climática*: Novela de viento.
- Ciclo: Díptico sobre el Kanum.

b) Ficha bibliográfica:

- Título original: *Prilli i thyer*.
- Primera edición en albanés: Pristina: 1978. Editorial Rilindja, 289 p.
- Ediciones en España:
 - 1-Muchnik. Barcelona: 1990. 200 p. Traducción del albanés de Ramón Sánchez Lizarralde.
 - 2-Club Editor. Barcelona: 1996. 170p. Aparece bajo el título de *L'abril trencat*. Traducción del albanés al catalán de Nuriá Mirabet. Colección *El club dels novel·listes*, vol. 94.
 - 3-Alianza. Madrid: 2001. 208 p. Traducción del albanés de Ramón Sánchez Lizarralde. Colección *El libro de bolsillo. Biblioteca de autor*, nº 0723.
 - 4-Alianza. Madrid: 2009. 208 p. Traducción del albanés de Ramón Sánchez Lizarralde. Colección *El libro de bolsillo. Biblioteca de autor*, nº 0723. (En un estuche junto a *Crónica de piedra* y *El palacio de los sueños*).

5-Alianza. Madrid: 2011. 208 p. Traducción del albanés de Ramón Sánchez Lizarralde.
Colección *El libro de bolsillo. Biblioteca de autor*, nº 0723. 2ª Edición.

6-Alianza. Madrid: 2012. 256 p. Traducción del albanés de Ramón Sánchez Lizarralde.
Colección *El libro de bolsillo. Biblioteca de autor*, nº 3401.

11-EL OCASO DE LOS DIOS DE LA ESTEPA

a) Clasificaciones:

-*Clasificación temática*: Novela sobre el tema del estado –tiranía, totalitarismo y poder estatal-.

-*Clasificación espacial*: Espacio soviético/Moscú.

-*Clasificación en función al horizonte de expectativas*: Novela de Código Saint-Germain.

-*Clasificación climática*: Novela de nieve.

-*Ciclo*: Díptico de la juventud comunista.

b) Ficha bibliográfica:

-Título original: *Muzgu i përendive të stepës*, dentro del libro *Ura me tri harqe: triptik me një intermexo*, junto a *El puente de los tres arcos* y *¿Quién trajo a Doruntina?* – conocida en España como *El viaje nupcial*–. Tirana: 1978. Editorial Naim Frashëri, 511p., vol.

-Primera edición en albanés (publicada como una sola novela): *Muzgu i përendive të stepës: roman*, Tirana: 2006. Editorial Onufri, 197 p.

-Ediciones en España:

1-Anaya & Mario Muchnik. Madrid: 1991. 193 p. Traducción del albanés de Ramón Sánchez Lizarralde. Colección *Analectas*.

2-Alianza Editorial. Madrid: 2009. 233 p. Traducción del albanés de Ramón Sánchez Lizarralde. Colección *El libro de bolsillo. Biblioteca de autor*, nº 731.

3-Alianza Editorial. Madrid: 2009. 240 p. Traducción del albanés de Ramón Sánchez Lizarralde. Colección *El libro de bolsillo. Biblioteca de autor*, nº 731. 2ª Edición.

12-EL PUENTE DE LOS TRES ARCOS

a) Clasificaciones:

-*Clasificación temática*: Novela de las leyendas de la tierra, que reflejan ritos, mitos, supersticiones, dinastías y tradiciones del pueblo albanés, milenarias y arraigadas.

-*Clasificación espacial*: Albanesa.

-*Clasificación en función al horizonte de expectativas*: Novela de Código Enjambre.

-*Clasificación climática*: Novela de lluvia.

-Ciclo: Trilogía de la islamo nox.

b) Ficha bibliográfica:

-Título original: *Ura me tri harqe*, dentro del libro *Ura me tri harqe: triptik me një intermexo*, junto a *El ocaso de los dioses de la estepa* y *¿Quién trajo a Doruntina?* – conocida en España como *El viaje nupcial*–. Tirana: 1978, Editorial Naim Frashëri, 511p, vol.

-Primera edición en albanés (publicada como una sola novela): *Ura me tri harqe*. Pristina: 1980, Editorial Rilindja, 339p.

-Ediciones en España:

1-Libertarias. Madrid: 1989. 149 p. Traducción del francés de Jesús Hernández Carrascosa. Colección *Tres de cuatro soles*, nº 4.

2-Elkarlanean. San Sebastián: 1994. 152 p. Aparece bajo el título *Hiru arkuko zubia*. Traducción del francés al vasco de Juan Mari Arzallus Eguiguren. Colección *Literatur saila*, nº 147.

13-EL VIAJE NUPCIAL

a) Clasificaciones:

-*Clasificación temática*: Novela de las leyendas de la tierra, que reflejan ritos, mitos, supersticiones, dinastías y tradiciones del pueblo albanés, milenarias y arraigadas.

-*Clasificación espacial*: Albanesa.

-*Clasificación en función al horizonte de expectativas*: Novela de Código Enjambre.

-*Clasificación climática*: Novela de lluvia.

-Ciclo: Díptico de la exhumación.

b) Ficha bibliográfica:

-Título original: *Kush e solli Doruntinë*, –conocida en España como *El viaje nupcial*– dentro del libro *Ura me tri harque: triptik me një intermexo*, junto a *El puente de los tres arcos* y *El ocaso de los dioses de la estepa*. Tirana: 1978. Editorial Naim Frashëri, 511p., vol.

-Primera edición en albanés (como una sola novela): Tirana: 1980, Editorial Naim Frashëri.

-Ediciones en España:

1-Ediciones B. Barcelona: 1990. 166 p. Aparece bajo el título *El viaje nupcial*. Traducción del albanés de Ramón Sánchez Lizarralde. Prólogo de Javier García Sánchez. Colección *Tiempos Modernos*.

2-Círculo de Lectores. Barcelona: 1991. 168 p. Aparece bajo el título *El viaje nupcial*. Traducción del albanés de Ramón Sánchez Lizarralde. Prólogo de Javier García Sánchez.

14-EL NICHU DE LA VERGÜENZA

a) Clasificaciones:

-*Clasificación temática*: Novela sobre el tema del estado –tiranía, totalitarismo y poder estatal–, con trasfondo del Imperio Otomano.

-*Clasificación espacial*: Otomana.

-*Clasificación en función al horizonte de expectativas*: Novela de Código Saint-Germain.

-*Clasificación climática*: Novela de viento.

-*Ciclo*: Cuarteto Osmanlí.

b) Ficha bibliográfica:

-Título original –de la primera edición en albanés–: *Pashallëqet e mëdha* dentro del libro *Komplete Veprash*, 6. Pristina: 1980. Editorial Rilindja, 183 p., vol.

(También puede encontrarse con el título alternativo –que la edición española de Alianza Editorial toma como título original de *Kamarja e turpit*–, según se menciona en la edición francesa de Fayard, París: 1994).

-Ediciones en España:

1-Mario Muchnik. Barcelona: 1989. 189 p. Traducción del albanés de Ramón Sánchez Lizarralde, nº 80.

2-Alianza Editorial. Madrid: 2001. 192 p. Traducción del albanés de Ramón Sánchez Lizarralde. Colección *El libro de bolsillo. Biblioteca de autor*, nº 0721.

3-Alianza Editorial. Madrid: 2009. 192 p. Traducción del albanés de Ramón Sánchez Lizarralde. Colección *El libro de bolsillo. Biblioteca de autor*, nº 0721. 2ª Edición.

15-EL PALACIO DE LOS SUEÑOS

a) Clasificaciones:

-*Clasificación temática*: Novela sobre el tema del estado –tiranía, totalitarismo y poder estatal–, con trasfondo del Imperio Otomano.

-*Clasificación espacial*: Albano/otomano.

-*Clasificación en función al horizonte de expectativas*: Novela de Código Enjambre.

-*Clasificación climática*: Novela de helada.

-Ciclo: Cuarteto Osmanlí

b) Ficha bibliográfica:

-*Título original*—de la primera edición en albanés—: *Nëpunësi i pallatit të endrrave*, dentro del libro *Nëpunësi i Pallatit të Ëndrrave në Gjakftohtësia*. Tirana: 1981. Editorial Naim Frashëri.

-Ediciones en España:

1-Anaya & Mario Muchnik. Madrid: 1991. 232 p. Traducción del albanés de Ramón Sánchez Lizarralde.

2-Cátedra. Madrid: 1999. 240 p. Edición, traducción del albanés y notas de Ramón Sánchez Lizarralde. Colección *Letras Universales*, nº 287.

3-Círculo de Lectores. Barcelona: 2004. 234 p. Traducción del albanés y notas de Ramón Sánchez Lizarralde. Prólogo de Bashkim Shehu.

4-Círculo de Lectores. Barcelona: 2004. 234 p. Traducción del albanés y notas de Ramón Sánchez Lizarralde. Prólogo de Bashkim Shehu. 2ª Edición.

5-Cátedra. Madrid: 2005. 233 p. Edición, traducción del albanés y notas de Ramón Sánchez Lizarralde. Colección *Letras Universales*, nº 287. 2ª Edición.

6-Club Editor. Barcelona: 1996. 200p. Aparece bajo el título de *El palau des somnis*. Traducción del francés al catalán de María Bohigas. Colección *El club dels novel·listes*, vol. 7.

7-Alianza. Madrid: 2007. 232 p. Traducción del albanés de Ramón Sánchez Lizarralde. Colección *El libro de bolsillo. Biblioteca de autor*, nº 0727.

8-Alianza. Madrid: 2009. 232 p. Traducción del albanés de Ramón Sánchez Lizarralde. (En un estuche junto a *Abril quebrado* y *Crónica de piedra*).

9-Cátedra. Madrid: 2009. 233 p. Edición, traducción del albanés y notas de Ramón Sánchez Lizarralde. Colección *Letras Universales*, nº 287. 3ª Edición.

10-Alianza. Madrid: 2010. 232 p. Traducción del albanés de Ramón Sánchez Lizarralde. Colección *El libro de bolsillo. Biblioteca de autor*, nº 0727. 2ª Edición.

16-EL DESPRECIO

a) Clasificaciones:

-*Clasificación temática*: Novela corta sobre el tema del estado –tiranía, totalitarismo y poder estatal–.

-*Clasificación espacial*: Albanesa.

-*Clasificación en función al horizonte de expectativas*: Novela de Código Arlequinado.

-*Clasificación climática*: Novela de nieve.

-Ciclo: Trilogía de los funervivos.

b) Ficha bibliográfica:

-*Título original* –de la primera edición en albanés–: *Përçmini*. Tirana: 1984.

-Ediciones en España:

*En el mismo volumen, titulado “Cuestión de locura”, se incluyen otras tres novelas cortas: *Cuestión de locura*, *Días de juerga* y *La estirpe de los Hankoni*.

1-Alianza Editorial. Madrid: 2008. 320 p. vol. *El desprecio* 105-156 p. Traducción del albanés de Ramón Sánchez Lizarralde. Colección *Alianza Literaria*, nº 216.

17-EL AÑO NEGRO

a) Clasificaciones:

- Clasificación temática*: Novela de la guerra.
- Clasificación espacial*: Albanesa.
- Clasificación en función al horizonte de expectativas*: Novela de Código Saint-Germain.
- Clasificación climática*: Novela de nieve.
- Ciclos*: Díptico de la Albania fantasmal.

b) Ficha bibliográfica:

-*Título original*: *Viti i mbrapshtë*, dentro del libro *Koha e shkrimeve. Tregime novela përshkrime*. Tirana: 1986. Editorial Naim Frashëri, 408 p., vol.

-Primera edición en albanés (como una sola novela): Pristina: 1990. Editorial Rilindja, 110 p.

-Ediciones en España:

1-Grupo Unido de Proyectos y Operaciones. Madrid: 1993. 296 p. Traducción del albanés de Ramón Sánchez Lizarralde. Colección *El viajero inmóvil*.

2-Anaya & Mario Muchnik. Madrid: 1996. 204 p. Traducción del albanés de Ramón Sánchez Lizarralde. Colección *Analectas*.

3-Alianza. Madrid: 2001. 144 p. Traducción del albanés de Ramón Sánchez Lizarralde. Colección *El libro de bolsillo. Biblioteca de autor*, nº 722.

4-Alianza. Madrid: 2009. 144 p. Traducción del albanés de Ramón Sánchez Lizarralde. Colección *El libro de bolsillo. Biblioteca de autor*, nº 722. 2ª Edición.

18-EL CORTEJO NUPCIAL HELADO EN LA NIEVE

a) Clasificaciones:

-*Clasificación temática*: Novela sobre el tema del estado –tiranía, totalitarismo y poder estatal–.

-*Clasificación espacial*: Yugoslavo. Pristina/Kósovo.

-*Clasificación en función al horizonte de expectativas*: Novela de Código Enjambre.

-*Clasificación climática*: Novela de helada.

-*Ciclo*: Trilogía de los funervivos.

b) Ficha bibliográfica:

-*Título original*: *Krushqit janë të ngirë*, dentro del libro *Koha e shkrimeve. Tregime novela përshkrime*. Tirana: 1986. Editorial Naim Frashëri, 408 p.

-Ediciones en España:

1-Alianza Editorial. Madrid: 2001. 152 p. Traducción del albanés de Ramón Sánchez Lizarralde. Colección *Alianza Literaria*, nº 51.

2-Alianza Editorial. Madrid: 2007. 176 p. Traducción del albanés de Ramón Sánchez Lizarralde. Colección *El libro de bolsillo. Biblioteca de autor*, nº 0728.

3-Alianza Editorial. Madrid: 2009. 176 p. Traducción del albanés de Ramón Sánchez Lizarralde. 3 Colección *El libro de bolsillo. Biblioteca de autor*, nº 0728. 2ª Edición.

19-LA NOCHE DE LA ESFINGE

a) Clasificaciones:

-*Clasificación temática*: Relato sobre el tema del estado –tiranía, totalitarismo y poder estatal–.

-*Clasificación espacial*: Egipto, Tebas.

-*Clasificación en función al horizonte de expectativas*: Relato de Código Arlequinado.

-*Clasificación climática*: Relato aclimático.

-Ciclo: Trilogía de los funervivos.

b) Ficha bibliográfica:

Escrito originalmente en el año 1986, el relato ha estado inédito hasta su aparición en el primer tomo de la obra completa editada en París por la editorial Fayard en 1993.

-Ediciones en España:

1-En *Cuadernos del Ateneo* nº 16. Tenerife: Enero, 2004, *La noche de la Esfinge*, p. 82-83. Traducción del albanés de Ramón Sánchez Lizarralde, dentro de un especial dedicado a la literatura albanesa.

20-EL CONCIERTO

a) Clasificaciones:

-*Clasificación temática*: Novela sobre el tema del estado –tiranía, totalitarismo y poder estatal–.

-*Clasificación espacial*: Albano/Chino

-*Clasificación en función al horizonte de expectativas*: Novela de Código Saint-Germain.

-*Clasificación climática*: Novela de helada.

-*Ciclo*: Tríptico del Supraestado.

b) Ficha bibliográfica:

-Título original: *Koncert në fund të dimrit*, 1988.

-Primera edición en albanés: Tirana: 1988. Editorial Naim Frashëri, 556 p.

*También conocido como *El concierto del fin del invierno*.

-Ediciones en España:

1-Anaya & Mario Muchnik. Madrid: 1992. 522 p. Traducción del albanés de Ramón Sánchez Lizarralde. Colección *Analectas*.

21-EL EXPEDIENTE H.

a) Clasificaciones:

-*Clasificación temática*: Novela sobre el tema del estado –tiranía, totalitarismo y poder estatal–.

-*Clasificación espacial*: Albanés.

-*Clasificación en función al horizonte de expectativas*: Novela de Código Enjambre.

-*Clasificación climática*: Novela de viento.

-Ciclo: Díptico de la Albania Fantasmal.

b) Ficha bibliográfica:

-Título original: *Dosja H*.1990.

-Primera edición en Albania, adelantada en dos entregas en la revista *Nëntori*, Tirana: 1982.

-Primera edición en albanés (como una sola novela): Tirana: 1990. Editorial Naim Frashëri, p. 232.

-Ediciones en España:

1-Anaya & Mario Muchnik. Madrid: 1993. 202 p. Traducción del albanés de Ramón Sánchez Lizarralde. Colección *Analectas*.

2-Ibaizabal. Amorebieta: 1998. 224 p. Aparece bajo el título *H. dosierra*. Traducción del francés al vasco de Juan Mari Arzallus y Antton Olano.

3-Alianza Editorial. Madrid: 2001. 184 p. Traducción del albanés de Ramón Sánchez Lizarralde. Colección *El libro de bolsillo. Biblioteca de autor*, nº 0720.

4-Alianza Editorial. Madrid: 2009. 184 p. Traducción del albanés de Ramón Sánchez Lizarralde. Colección *El libro de bolsillo. Biblioteca de autor*, nº 0720. 2ª Edición.

22-ESQUILO: EL GRAN PERDEDOR

Ensayo.

a) Ficha bibliográfica

-Título original: *Eskili, ky humbës i madh*.

-Primera edición en Albania –como pequeño prefacio a un libro sobre textos sobre Esquilo–: Tirana: 1985.

-Primera edición como el ensayo actual: Tirana: 1990, Editorial 8 Nëntori,

-Ediciones en España:

1-Siruela. Madrid: 2006. 272 p. Traducción del albanés de Ramón Sánchez Lizarralde y María Rocés. Colección *Biblioteca de Ensayo. Menor*, nº 30.

2-Siruela. Madrid: 2009. 272 p. Traducción del albanés de Ramón Sánchez Lizarralde y María Rocés. Colección *Biblioteca de Ensayo. Menor*, nº 30. 2ª Edición.

23-EL FIRMÁN DE LA CEGUERA

a) Clasificaciones:

-*Clasificación temática*: Novela corta sobre el tema del estado –tiranía, totalitarismo y poder estatal–, con trasfondo del Imperio Otomano.

-*Clasificación espacial*: Otomano.

-*Clasificación en función al horizonte de expectativas*: Novela de Código Saint-Germain.

-*Clasificación climática*: Novela de lluvia.

-*Ciclo*: Cuarteto Osmanlí.

b) Ficha bibliográfica:

-*Título original*: *Qorrfermani*, dentro del libro *Ëndërr mashtruese*. Tirana: 1991. Editorial 8 Nentori, 368 p., vol.

-Primera edición en albanés (como una sola novela): Tirana: Editorial Onufri, 1999, 90 p.

-Ediciones en España:

1-Anaya & Mario Muchnik. Madrid: 1994. 139 p. Traducción del albanés de Ramón Sánchez Lizarralde. Colección *Analectas*.

24-LA PIRÁMIDE

a) Clasificaciones:

-*Clasificación temática*: Novela sobre el tema del estado –tiranía, totalitarismo y poder estatal.

-*Clasificación espacial*: Egipto.

-*Clasificación en función al horizonte de expectativas*: Novela de Código Enjambre.

-*Clasificación climática*: Novela de viento.

-*Ciclo*: Trilogía de Dédalo.

b) Ficha bibliográfica:

-Título original: *Piramida* o también *Pluhuri mbreteror*.

-Primera edición en albanés: Tirana: 1991. Publicada como historia corta en el periódico *Rilindja Demokratike*.

-Primera edición en albanés (como una sola novela): París: 1993. Ediciones Fayard.

-Ediciones en España:

1-Anaya & Mario Muchnik. Madrid: 1994. 170 p. Traducción del albanés de Ramón Sánchez Lizarralde. Colección *Analectas*. Incluye faja con la leyenda: “Una parábola aterradora”.

2-Alianza Editorial. Madrid: 2012. 192 p. Traducción del albanés de Ramón Sánchez Lizarralde. Colección *El libro de bolsillo. Biblioteca de autor*, nº 3399.

25-SPIRITUS: NOVELA CON CAOS, REVELACIÓN Y VESTIGIOS

a) Clasificaciones:

-*Clasificación temática*: Novela sobre el tema del estado –tiranía, totalitarismo y poder estatal–.

-*Clasificación espacial*: Albanesa.

-*Clasificación en función al horizonte de expectativas*: Novela de Código Negro.

-*Clasificación climática*: Novela de lluvia.

-Ciclo: Tríptico del Supraestado.

b) Ficha bibliográfica:

-Título original: *Spiritus. Roman me kaos, zbulesë dhe çmërs*.

-Primera edición en albanés: Elbasan: 1996. Editorial Onufri, 259 pp.

-Ediciones en España:

1-Alianza Editorial. Madrid: 2000. 328 p. Traducción del albanés de Ramón Sánchez Lizarralde. Colección *Alianza Literaria*, nº 36.

2-Proa. Barcelona: 2001. 306 p. Aparece bajo el título *Spiritus: novel·la amb kaos, revelació vestigis*. Traducción del francés al catalán de Núria Mirabet. Colección *A tot vent*, nº 373.

3-Proa. Barcelona: 2001. 306 p. Aparece bajo el título *Spiritus: novel·la amb kaos, revelació vestigis*. Traducción del francés al catalán de Núria Mirabet. Colección *A tot vent*, nº 392.

4-Alianza Editorial. Madrid: 2004. 312 p. Traducción del albanés de Ramón Sánchez Lizarralde. Colección *El libro de bolsillo. Biblioteca de autor*, nº 0725.

4-Alianza Editorial. Madrid: 2009. 312 p. Traducción del albanés de Ramón Sánchez Lizarralde. Colección *El libro de bolsillo. Biblioteca de autor*, nº 0725. 2º Edición.

26-TRES CANTOS FÚNEBRES POR KOSOVO

a) Clasificaciones:

- Clasificación temática*: Novela de las leyendas de la tierra, que reflejan ritos, mitos, supersticiones, dinastías y tradiciones del pueblo albanés, milenarias y arraigadas.
- Clasificación espacial*: Albanés, Kósovo, Centroeuropeo.
- Clasificación en función al horizonte de expectativas*: Novela de Código Arlequinado.
- Clasificación climática*: Novela aclimática.
- Ciclo: Trilogía de la islamo nox.

b) Ficha bibliográfica:

- Título original: *Tri këngë zie për Kosovën*.
- Primera edición en albanés: Tirana: 1998. Editorial Onufri, 89 p.

-Ediciones en España:

- 1-Alianza Editorial. Madrid: 1999. 120 p. Traducción del albanés de Ramón Sánchez Lizarralde. Colección *Alianza Literaria*, nº 14.
- 2--Proa. Barcelona: 1999. 104 p. Aparece bajo el título *Tres cants fúnebres per Kosovo*. Traducción del francés al catalán de Núria Mirabet. Colección *A tot vent*, nº 375.
- 3-Alianza Editorial. Madrid: 2004. 111 p. Traducción del albanés de Ramón Sánchez Lizarralde. Colección *El libro de bolsillo. Biblioteca de autor*, nº 0724.
- 4-Alianza Editorial. Madrid: 2009. 112 p. Traducción del albanés de Ramón Sánchez Lizarralde. Colección *El libro de bolsillo. Biblioteca de autor*, nº 0724. 2ª Edición.

27-DIARIO DE KOSOVO: ARTÍCULOS, CARTAS Y OTROS TEXTOS

Ensayo.

a) Ficha bibliográfica

Título original: *Ra ky mort e u pamë. Ditar për Kosovën, artikuj, letra.*

Primera edición en Albania: Tirana: 1999. Editorial Onufri, 249 p.

-Ediciones en España:

1-Siruela. Madrid: 2007. 216 p. Traducción del albanés de María Rocés y Ramón Sánchez

Lizarralde. Colección *El ojo del tiempo*, nº 13.

2-Siruela. Madrid: 2009. 216 p. Traducción del albanés de María Rocés y Ramón Sánchez

Lizarralde. Colección *El ojo del tiempo*, nº 13. 2ª Edición.

28-EL VUELO DE LA CIGÜEÑA

a) Clasificaciones:

-*Clasificación temática*: Novela sobre el tema del estado –tiranía, totalitarismo y poder estatal–.

-*Clasificación espacial*: Albanesa.

-*Clasificación en función al horizonte de expectativas*: Novela de Código Enjambre.

-*Clasificación climática*: Novela de viento.

-Ciclo: Díptico de Afrodita y Calíope.

b) Ficha bibliográfica:

-Título original: *Ikja e shtërgut*, 1986.

-Primera edición en albanés: Tirana: 1999. Editorial Onufri.

-Ediciones en España:

*En el mismo volumen, titulado “Frente al espejo de una mujer”, se incluyen otras dos novelas cortas: *El jinete con halcón* y *La Historia de la Liga albanesa de escritores frente al espejo de una mujer*:

1-Alianza Editorial. Madrid: 2002. 152 p. Traducción del albanés de Ramón Sánchez Lizarralde. Colección *Alianza Literaria*, nº 81.

2-Alianza Editorial. Madrid: 2009. 176 p. Traducción del albanés de Ramón Sánchez Lizarralde. Colección *El libro de bolsillo. Biblioteca de autor*, nº 729.

3-Alianza Editorial. Madrid: 2009. 176 p. Traducción del albanés de Ramón Sánchez Lizarralde. Colección *El libro de bolsillo. Biblioteca de autor*, nº 729. 2ª Edición.

29-LA MUERTE DE UNA MUJER RUSA

a) Clasificaciones:

- Clasificación temática*: Relato del tema del Estado –tiranía, totalitarismo y poder estatal–.
- Clasificación espacial*: Albanés.
- Clasificación en función al horizonte de expectativas*: Relato de Código Arlequinado.
- Clasificación climática*: Relato de lluvia.
- Ciclo*: Vida, representación y muerte en el exilio en tres obras breves.

b) Ficha bibliográfica:

- Título original: *Vdekja e gruas ruse* publicado dentro de un volumen de novelas cortas y relatos titulado *Vjedhja e gjumit mbreteror: Tregime*.
- Primera edición en albanés: Tirana: 1999. Editorial Onufri, 207 pp. vol.

-Ediciones en España:

*En el mismo volumen, titulado *La provocación y otros relatos*, se incluyen otras diez novelas y cortas y relatos.

1-Alianza Editorial. Madrid: 2014. 208 p. vol. *La muerte de una mujer rusa* 183-185 pp.

Traducción del albanés de María Rocas González. Colección *Alianza Literaria*, nº 459.

30-FRÍAS FLORES DE MARZO

a) Clasificaciones:

-*Clasificación temática*: Novelas de las leyendas de la tierra y sobre el tema del estado, que reflejan mitos, supersticiones, dinastías y tradiciones del pueblo albanés, milenarias y arraigadas y tiranía, totalitarismo y poder estatal.

-*Clasificación espacial*: Albanesa.

-*Clasificación en función al horizonte de expectativas*: Novela de Código Negro.

-*Clasificación climática*: Novela de helada.

-Ciclo: Díptico para una Albania después de Enver Hoxha.

b) Ficha bibliográfica:

-Título original: *Lulet e ftohta të marsit*.

-Primera edición en albanés: Tirana: 2000. Editorial Onufri, 180 p.

-Ediciones en España:

1-Alianza Editorial. Madrid: 2001. 176 p. Traducción del albanés de Ramón Sánchez Lizarralde. Colección *Alianza Literaria*, nº 60.

2- Club Editor. Barcelona: 2007. 160p. Aparece bajo el título de *Fredes flors de març*. Traducción del francés al catalán de Anna M. Corredor Plaja. Colección *El club dels novel·listes*, vol. 9.

3-Alianza Editorial. Madrid: 2009. 208 p. Traducción del albanés de Ramón Sánchez Lizarralde. Colección *El libro de bolsillo. Biblioteca de autor*, nº 0730.

4-Alianza Editorial. Madrid: 2009. 208 p. Traducción del albanés de Ramón Sánchez Lizarralde. Colección *El libro de bolsillo. Biblioteca de autor*, nº 0730. 2ª Edición.

31-EL JINETE CON HALCÓN

a) Clasificaciones:

-*Clasificación temática*: Novela corta sobre el tema del Estado –tiranía, totalitarismo y poder estatal–.

-*Clasificación espacial*: Albanesa.

-*Clasificación en función al horizonte de expectativas*: Novela de Código Negro.

-*Clasificación climática*: Novela de helada.

-Ciclo: Trilogía de Dédalo.

b) Ficha bibliográfica:

-Título original: *Kalorësi me skifter*, publicada dentro del libro de novelas cortas titulado *Përballë pasqyrës së një gruaje: tre roman të shkurtër*.

-Primera edición en albanés: Tirana: 2001. Editorial Onufri, 156 p.

-Ediciones en España:

*En el mismo volumen, titulado “Frente al espejo de una mujer”, se incluyen otras dos novelas cortas: *El vuelo de la cigüeña* y *La Historia de la Liga albanesa de escritores frente al espejo de una mujer*:

1-Alianza Editorial. Madrid: 2002. 152 p. Traducción del albanés de Ramón Sánchez Lizarralde. Colección *Alianza Literaria*, nº 81.

2-Alianza Editorial. Madrid: 2009. 176 p. Traducción del albanés de Ramón Sánchez Lizarralde. Colección *El libro de bolsillo. Biblioteca de autor*, nº 729.

3-Alianza Editorial. Madrid: 2009. 176 p. Traducción del albanés de Ramón Sánchez Lizarralde. Colección *El libro de bolsillo. Biblioteca de autor*, nº 729. 2ª Edición.

32-FRENTE AL ESPEJO DE UNA MUJER

a) Clasificaciones:

Libro que recopila, bajo ese título, tres novelas cortas del tema del Estado –tiranía, totalitarismo y poder estatal–.

b) Ficha bibliográfica:

-Título original: *Përballë pasqyrës së nje gruaje. Tre romane të shkurtër.*

-Primera edición en albanes: Tirana: 2001. Editorial Onufri, 156 p.

-Ediciones en España:

En el volumen se incluyen tres novelas cortas: *El jinete con halcón*, *La Historia de la Liga albanesa de escritores frente al espejo de una mujer* y *El vuelo de la cigüeña*:

1-Alianza Editorial. Madrid: 2002. 152 p. Traducción del albanés de Ramón Sánchez Lizarralde. Colección *Alianza Literaria*, nº 81.

2-Alianza Editorial. Madrid: 2009. 176 p. Traducción del albanés de Ramón Sánchez Lizarralde. Colección *El libro de bolsillo. Biblioteca de autor*, nº 729.

3-Alianza Editorial. Madrid: 2009. 176 p. Traducción del albanés de Ramón Sánchez Lizarralde. Colección *El libro de bolsillo. Biblioteca de autor*, nº 729. 2ª Edición.

33-LA HISTORIA DE LA LIGA ALBANESA DE ESCRITORES FRENTE AL ESPEJO DE UNA MUJER

a) Clasificaciones:

-*Clasificación temática*: Novela corta sobre el tema del Estado –tiranía, totalitarismo y poder estatal–.

-*Clasificación espacial*: Albanesa.

-*Clasificación en función al horizonte de expectativas*: Novela de Código Saint-Germain.

-*Clasificación climática*: Novela de helada.

-Ciclo: Díptico de Afrodita y Calíope.

b) Ficha bibliográfica:

-Título original: *Historia e Lidhjes së Shkrimtarëve shqiptarë përballë pasqyrës së një gruaje*, publicada dentro del libro de novelas cortas titulado *Përballë pasqyrës së një gruaje: tre roman të shkurtër*.

-Primera edición en albanés: Tirana: 2001. Editorial Onufri, 156 p.

-Ediciones en España:

*En el mismo volumen, titulado “Frente al espejo de una mujer”, se incluyen otras dos novelas cortas: *El vuelo de la cigüeña* y *El jinete con halcón*:

1-Alianza Editorial. Madrid: 2002. 152 p. Traducción del albanés de Ramón Sánchez Lizarralde. Colección *Alianza Literaria*, nº 81.

2-Alianza Editorial. Madrid: 2009. 176 p. Traducción del albanés de Ramón Sánchez Lizarralde. Colección *El libro de bolsillo. Biblioteca de autor*, nº 729.

3-Alianza Editorial. Madrid: 2009. 176 p. Traducción del albanés de Ramón Sánchez Lizarralde. Colección *El libro de bolsillo. Biblioteca de autor*, nº 729. 2ª Edición.

34-VIDA, REPRESENTACIÓN Y MUERTE DE LUL MAZREKU

a) Clasificaciones:

-*Clasificación temática*: Novela sobre el tema del Estado –tiranía, totalitarismo y poder estatal-.

-*Clasificación espacial*: Albanesa.

-*Clasificación en función al horizonte de expectativas*: Novela de Código Saint-Germain.

-*Clasificación climática*: Novela de lluvia.

-Ciclo: Díptico para una Albania después de Enver Hoxha.

b) Ficha bibliográfica:

-Título original: *Jeta, loja dhe vdekja e Lul Mazrekut*.

-Primera edición en albanés: Tirana: 2002. Editorial Onufri, 246 pp.

-Ediciones en España:

1-Alianza Editorial. Madrid: 2005. 288 p. Traducción del albanés de Ramón Sánchez Lizarralde. Colección *Alianza Literaria*, nº 130.

35-EL SUCESOR

a) Clasificaciones:

-*Clasificación temática*: Novela sobre el tema del Estado –tiranía, totalitarismo y poder estatal–.

-*Clasificación espacial*: Albanesa.

-*Clasificación en función al horizonte de expectativas*: Novela de Código Enjambre.

-*Clasificación climática*: Novela de lluvia.

-Ciclo: Díptico de Ifigenia.

b) Ficha bibliográfica:

-Título original: *Pasardhësi*.

-Primera edición en albanés: Tirana: 2003. Editorial Shtëpia Botuese 55, 163 p.

-Ediciones en España (aparece en el mismo volumen junto a *La hija de Agamenón*):

1-Alianza Editorial. Madrid: 2007. 288 p. vol. *El Sucesor*, 115-282 p. Traducción del albanés de Ramón Sánchez Lizarralde. Colección *Alianza Literaria*, nº 173.

36-LA HIJA DE AGAMENÓN

a) Clasificaciones:

-*Clasificación temática*: Novela sobre el tema del estado –tiranía, totalitarismo y poder estatal–.

-*Clasificación espacial*: Albanesa.

-*Clasificación en función al horizonte de expectativas*: Novela de Código Enjambre.

-*Clasificación climática*: Novela aclimática.

-*Ciclo*: Díptico de Ifigenia.

b) Ficha bibliográfica:

-Título original: *Vajza e Agamemnonit*, 1986.

-Primera edición en albanés: Tirana: 2003. Editorial Shtëpia Botuese, nº 55, 114p.

-Ediciones en España (aparece en el mismo volumen junto a *El sucesor*):

1-Alianza Editorial. Madrid: 2007. 288 p. vol. *La hija de Agamenón*, 15-113 p.

Traducción del albanés de Ramón Sánchez Lizarralde. Colección *Alianza Literaria*, nº 173.

37-LA CÓLERA DE AQUILES –texto de conferencia-.

Conferencia pronunciada en el Centro de Cultura Contemporánea de Barcelona (CCCB), el 16 de septiembre de 2004, en el marco de *Kosmopolis*, Fiesta Internacional de la Literatura.

-Ediciones en España (en el mismo volumen se incluye una entrevista de Bashkim Shehu a Ismaíl Kadaré realizada en París el 9 de marzo de 2009).

1-Katz Editores. Madrid: 2010. 60 p. Traducción de *La cólera de Aquiles* del albanés de Ramón Sánchez Lizarralde. Colección *Dixit*, nº 13, p.11-32.

38-LA LECTURA DE HAMLET

a) Clasificaciones:

-*Clasificación temática*: Relato sobre el tema del Estado –tiranía, totalitarismo y poder estatal–.

-*Clasificación espacial*: Albanesa.

-*Clasificación en función al horizonte de expectativas*: Relato de Código Arlequinado.

-*Clasificación climática*: Relato aclimático.

-Ciclo: Trilogía de Gjirokastër.

b) Ficha bibliográfica:

-Título original: *Leximi i Hamletit*

-Primera edición en albanés: Tirana: 2004. Editorial Onufri, tomo 9 de sus obras completas, serie *Vepra* 9, 480 pp. vol.

-Ediciones en España:

*En el mismo volumen, titulado *La provocación y otros relatos*, se incluyen otras diez novelas cortas.

1-Alianza Editorial. Madrid: 2014. 208 p. vol. *La lectura de Hamlet* 55-67 pp. Traducción del albanés de María Rocés González. Colección *Alianza Literaria*, nº 459.

39-POEMAS (Selección)

Selección de poemas publicada en España y traducida por Ramón Sánchez Lizarralde, dentro del especial de Literatura Albanesa del nº 16 correspondiente al mes de enero de 2004 en la revista *Cuadernos del Ateneo* pp. 84-88, Tenerife.

Los poemas son los siguientes:

“Incluso cuando el recuerdo”.

“Vosotros llegaréis”.

“Países desnacionalizados”.

“La mala hora”.

“La tumba”.

40-CUESTIÓN DE LOCURA

a) Clasificaciones:

-*Clasificación temática*: Novela corta de las leyendas de la tierra, que reflejan ritos, mitos, supersticiones, dinastías y tradiciones del pueblo albanés, milenarias y arraigadas.

-*Clasificación espacial*: Albanesa.

-*Clasificación en función al horizonte de expectativas*: Novela de Código Enjambre.

-*Clasificación climática*: Novela de viento.

-*Ciclo*: Trilogía de Gjirokastër.

b) Ficha bibliográfica:

-Título original: *Çështje të marrëzisë*.

-Primera edición en albanés: Tirana: 2005. Editorial Onufri, 112p.

-Ediciones en España:

*En el mismo volumen, titulado “Cuestión de locura”, se incluyen otras tres novelas cortas: *Días de juerga*, *El desprecio* y *La estirpe de los Hankoni*.

1-Alianza Editorial. Madrid: 2008. 320 p. vol. *Cuestión de locura* 9-103 p. Traducción del albanés de Ramón Sánchez Lizarralde. Colección Alianza Literaria, nº 216.

41-CUESTIÓN DE LOCURA –volumen de novelas cortas-.

a) Clasificaciones:

Libro que recopila, bajo ese título, cuatro novelas cortas: *Cuestión de locura*, que da título al volumen y versa sobre las de las leyendas de la tierra, que reflejan ritos, mitos, supersticiones, dinastías y tradiciones del pueblo albanés, milenarias y arraigadas, al igual que *La estirpe de los Hankoni*, y otras dos sobre el tema del Estado –tiranía, totalitarismo y poder estatal–, que son *El desprecio* y *Días de juerga*.

-Ediciones en España:

1-Alianza Editorial. Madrid: 2008. 320 p. vol. Traducción del albanés de Ramón Sánchez Lizarralde. Colección Alianza Literaria, nº 216.

42-CONVERSACIÓN SOBRE BRILLANTES EN UNA TARDE DE DICIEMBRE

a) Clasificaciones:

- Clasificación temática*: Relato del tema del Estado –tiranía, totalitarismo y poder estatal–.
- Clasificación espacial*: Francia/París.
- Clasificación en función al horizonte de expectativas*: Relato de Código Arlequinado.
- Clasificación climática*: Relato aclimático.
- Ciclo*: Vida, representación y muerte en el exilio en tres obras breves.

b) Ficha bibliográfica:

- Título original: *Bisedë për briliantet në pasditen e dhjetorit*
- Primera edición en albanés: Tirana: 2008. Editorial Onufri, tomo 9 de sus obras completas, serie *Vepra* 9, 480 pp. vol.

-Ediciones en España:

*En el mismo volumen, titulado *La provocación y otros relatos*, se incluyen otras diez novelas cortas.

1-Alianza Editorial. Madrid: 2014. 208 p. vol. *Conversación sobre brillantes en una tarde de diciembre* 69-97 pp. Traducción del albanés de María Rocés González. Colección *Alianza Literaria*, nº 459.

43-EL INFORME SECRETO

a) Clasificaciones:

-*Clasificación temática*: Novela corta del tema del Estado –tiranía, totalitarismo y poder estatal– con trasfondo del Imperio otomano.

-*Clasificación espacial*: Albano/otomano.

-*Clasificación en función al horizonte de expectativas*: Novela corta de Código Enjambre.

-*Clasificación climática*: Novela corta aclimática.

-*Ciclo*: Cuarteto Osmanlí.

b) Ficha bibliográfica:

-Título original: *Raporti i fshehtë*

-Primera edición en albanés: Tirana: 2008. Editorial Onufri, tomo 9 de sus obras completas, serie *Vepra* 9, 480 pp. vol.

-Ediciones en España:

*En el mismo volumen, titulado *La provocación y otros relatos*, se incluyen otras diez novelas cortas.

1-Alianza Editorial. Madrid: 2014. 208 p. vol. *El informe secreto* 99-125 pp. Traducción del albanés de María Rocés González. Colección *Alianza Literaria*, nº 459.

44-LA CENA EQUIVOCADA

a) Clasificaciones:

-*Clasificación temática*: Novela del tema del Estado –tiranía, totalitarismo y poder estatal– con trasfondo de la Segunda Guerra Mundial.

-*Clasificación espacial*: Albanés.

-*Clasificación en función al horizonte de expectativas*: Novela de Código Saint-Germain.

-*Clasificación climática*: Novela de helada.

-*Ciclo*: Tríptico de la Segunda Guerra Mundial.

b) Ficha bibliográfica:

-Título original: *Darka e gabuar*.

-Primera edición en albanés: Tirana: 2008. Editorial Onufri, 208 p.

-Ediciones en España:

1-Alianza Editorial. Madrid: 2011. 224 p. Traducción del albanés de Ramón Sánchez Lizarralde. Colección *Alianza Literaria*, nº 308.

45-EL ACCIDENTE

a) Clasificaciones:

-*Clasificación temática*: Novela de las leyendas de la tierra y sobre el tema del estado, que refleja mitos, supersticiones, dinastías y tradiciones del pueblo albanés, milenarias y arraigadas, y tiranía, totalitarismo y poder estatal.

-*Clasificación espacial*: Espacio europeo.

-*Clasificación en función al horizonte de expectativas*: Novela de Código Negro.

-*Clasificación climática*: Novela de Nieve.

-*Ciclo*: Díptico de Proserpina y Eurídice.

b) Ficha bibliográfica:

-Título original: *Aksidenti*.

-Primera edición en francés: París: 2008. Editorial Fayard, 279 p.

-Primera edición en albanés: Tirana: 2010. Editorial Onufri, 274 p.

-Ediciones en España:

1-Alianza Editorial. Madrid: 2009. 320 p. Traducción del albanés de Ramón Sánchez Lizarralde. Colección *Alianza Literaria*, nº 245.

2-Edicions 62. Barcelona: 2009. 224 p. Aparece bajo el título de *L'accident*, Traducción del francés al catalán de Joan Pau Hernández. Colección *El balancí*, nº 624.

3-Círculo de Lectores. Barcelona: 2010. 272 p. Traducción del albanés de Ramón Sánchez Lizarralde.

46-RÉQUIEM POR LINDA B.

a) Clasificaciones:

-*Clasificación temática*: Novela del tema del Estado –tiranía, totalitarismo y poder estatal–.

-*Clasificación espacial*: Albanés.

-*Clasificación en función al horizonte de expectativas*: Novela de Código Saint-Germain.

-*Clasificación climática*: Novela aclimática.

-*Ciclo*: Díptico de Proserpina y Eurídice.

b) Ficha bibliográfica:

-Título original: *E Penguara, réquiem për Linda B.*

-Primera edición en albanés: Tirana: 2009. Editorial Onufri, 216 p.

-Ediciones en España:

1-Alianza Editorial. Madrid: 2012. 249 p. Traducción del albanés de Ramón Sánchez Lizarralde y María Rocas González. Colección *Alianza Literaria*, nº 348.

47-EN TIERRA DESCONOCIDA

a) Clasificaciones:

-*Clasificación temática*: Novela breve del tema del Estado –tiranía, totalitarismo y poder estatal–.

-*Clasificación espacial*: Albanés.

-*Clasificación en función al horizonte de expectativas*: Novela de Código Arlequinado.

-*Clasificación climática*: Novela breve aclimática.

-*Ciclo*: Vida, representación y muerte en el exilio en tres obras breves.

b) Ficha bibliográfica:

-Título original: *Në dheun e panjohur* dentro de una recopilación de novelas cortas y relatos titulada *Bisedë për briliantet në pasditen e dhjetorit*.

-Primera edición en albanés: Tirana: 2013. Editorial Onufri, 224 p. vol.

-Ediciones en España:

*En el mismo volumen, titulado *La provocación y otros relatos*, se incluyen otras diez novelas cortas y relatos.

1-Alianza Editorial. Madrid: 2014. 208 p. vol. *En tierra desconocida* 193-205 pp.

Traducción del albanés de María Rocés González. Colección *Alianza Literaria*, nº 459.

48-LA PROVOCACIÓN Y OTROS RELATOS

a) Clasificaciones:

Libro de recopilación de once novelas cortas y relatos seleccionados por el autor. Globalmente, los relatos y *nouvelles* mantienen una unidad temática y se puede clasificar a todo el libro como un texto que versa sobre el tema del Estado –tiranía, totalitarismo y poder estatal–.

b) Ficha bibliográfica:

-Título original: *Bisedë për brilantet në pasditen e dhjetorit*

-Primera edición en albanés: Tirana: 2013. Editorial Onufri, 223 p.

-Ediciones en España:

1-Alianza Editorial. Madrid: 2014. 208 p. Traducción de albanés María Rocés González.

Colección *Alianza Literaria*, nº 459.

49-ANTOLOGÍA POÉTICA

a) Clasificaciones:

-Antología de poemas de Ismaíl Kadaré.

Selección de poesías llevada a cabo por Ramón Sánchez Lizarralde, sólo publicada en España.

b) Ficha bibliográfica:

-Título original: *Poezi - Poésie*

-Poemas tomados de ediciones en Albania y Francia (diferentes colecciones en varias editoriales): 1989, 1997 y 2002.

-Ediciones en España:

1-Pre-Textos. Valencia: 2014. 100 p. Selección de poemas y traducción del albanés Ramón Sánchez Lizarralde. Notas de María Rocés González. Colección *La cruz del sur*. *Antologías*, nº1278.

14.4- Ciclos en la obra de Kadaré publicada en español

Surgida de la necesidad de establecer un orden a causa de la dispersión de la numerosa obra publicada en español de Ismaíl Kadaré y con la previsión de que así se puedan ir insertando las nuevas obras que aparezcan bajo alguno de los grupos propuestos, he creado una serie de ciclos narrativos que agrupan la producción narrativa del autor albanés, tanto de su novela, como de novela corta y relato, que ha sido traducida al español.

Es este un primer paso más que se engloba dentro de todos esos primeros pasos que he dado en la sistematización del estudio de la obra de Kadaré ya que, alcanzando más allá de su análisis, he propuesto diferentes clasificaciones atendiendo a diferentes criterios y argumentos. Era necesario, obedeciendo a los ejes temáticos que tan marcadamente se manifiestan en las obras, crear un sistema de ciclos que pudiera diferenciar o ubicar a que corriente pertenece el texto en cada momento.

He encontrado hasta dieciséis ciclos narrativos en la obra que se ha volcado al español, que he tratado de titular buscando reflejar el referencial temático que los vertebraba. El *Cuarteto Osmanlí* aglutina las tres novelas y la novela breve ambientadas durante el periodo de tiempo histórico del dominio turco de Albania, y de una gran parte de Europa, bajo el poder de la dinastía osmanlí, y que despliegan toda la parafernalia, ambientación y crueldad de un Imperio como aquel. El *Tríptico del Supraestado* toma su nombre precisamente del gran protagonista en esas narraciones, un Estado totalitario opresivo y mayúsculo que se muestra como un engranaje imposible de detener. La *Trilogía de Dédalo* recuerda que el personaje mítico era un arquitecto que sufrió la muerte de un hijo, que por su condición de arquitecto y por construir el laberinto de Creta para un rey tirano sufrió innumerables desdichas; algo así ocurre con las novelas que se amparan bajo este ciclo: todas ellas reflejan *la maldad de la arquitectura* y en las tres aparecen arquitectos atormentados que son las sombras condenadas con su sufrimiento a dar el contrapunto a los dictadores.

El *Díptico de Ifigenia* reúne dos novelas que se complementan una a otra en relación al sacrificio a cambio de obtener el poder, como hizo Agamenón entregando la vida de su hija Ifigenia para que el viento movilizara la flota camino de la guerra de Troya. El *Díptico de Proserpina y Eurídice* amalgama dos novelas sobre dos mujeres que reúnen las características de ese personaje determinante de Kadaré, el *funervivo*, que se mueven en el límite crepuscular del mundo de las sombras, entre los vivos y los muertos, y no se

llegará a saber si están en permanente intento de ganar un lugar entre los vivos, abandonando el inframundo, o viceversa, tratando de hacerse un hueco en el submundo, transitando desde la realidad.

El *Díptico de la exhumación* reúne dos textos en los que el desenterramiento de los cadáveres es el auténtico motor de la obra, bien porque sea la búsqueda obsesiva de ellos, bien porque se trate de llevar a cabo la averiguación de si hubo uno, el cadáver de Kostandin, capaz de levantarse de su tumba. En el *Díptico de la Albania Fantasmal* he aglutinado dos novelas que reflejan una visión de Kadaré asaz oscura, caótica y retrógrada del país, narradas en el principio y en la primera mitad del siglo XX, exponen los tópicos más recalcitrantes de la Albania profunda, desde el miedo al extranjero, la cerrazón a los otros, el carácter guerrero y violento, los problemas religiosos, los odios raciales y étnicos... todo ello mezclado con un sentido mítico y de leyenda oral que dota a las novelas de un aura extrañamente fabulosa.

El *Tríptico de la Segunda Guerra Mundial* une diferentes obras ubicadas en distintos momentos del conflicto en Albania, mientras que el *Díptico sobre el Kanun* recoge dos obras que cimentan su argumento en todo lo que significa este tradicional código legal y en las consecuencias que acarrea su cumplimiento o su incumplimiento. El ciclo titulado *Díptico para una Albania después de Enver Hoxha* engloba dos novelas que sitúan su acción con el régimen terminado o bien, aunque narran circunstancias acaecidas durante el régimen, lo hacen desde una perspectiva novedosa en la narrativa de Kadaré, poniendo en juico la administración de Hoxha ya periclitada y juzgada por un Tribunal Internacional. Por su parte, la *Trilogía de Gjirokastër* reúne las obras en las que la ciudad natal del autor mantiene su protagonismo, curiosamente imbricada con la voz del propio *alter ego* del escritor de niño, en un recurso de identificación con la ciudad que, así, le ha otorgado a Gjirokastër una voz y personalidad propias.

En la *Trilogía de la islamo nox* se pueden encontrar aquellas novelas en las que Albania se va a sumir o está ya sumida en la llamada “noche otomana” de dominación turca, un periodo oscuro y brutal marcado por asedios a fortalezas que trataban de resistir el ímpetu osmanlí o batallas entre cristianos y árabes, cuya clave tuvo lugar en la contienda acaecida en el *Campo de los Mirlos*, Kosovo, el 15 de junio de 1389. En la *Trilogía de los funervivos* agrupo tres textos en los que el hilo conductor tiene que ver con ese concepto de la narrativa kadariana. No en vano, una de las obras, titulada en español como *El desprecio*, en francés es *Suivi de la morgue* y en inglés *The Morgue*, lo que resulta bastante significativo, y en donde el protagonista, por acción del régimen,

parece más un muerto en vida que un hombre. En el relato en donde aparece la Esfinge, poco hay que añadir sobre el carácter espectral de este ser mítico, y en *El cortejo nupcial helado en la nieve*, un poco al estilo de *Spiritus*, los estertores de un joven asesinado por la policía yugoslava durante la represión de una manifestación pro Kosovo han quedado registrados en una cinta magnetofónica. El muchacho está presente con su voz, desde el mundo de los muertos, durante toda la narración: son todos ellos los ejemplos del *funervivo* kadariano.

El *Díptico de la juventud comunista* presenta dos obras en las que el sistema totalitario –bien en Albania, bien en la propia Unión Soviética– se filtra por el tamiz de la peculiar visión de la juventud, motivada por el sentimiento artístico, único asidero ante lo pavoroso de la realidad, o infinitamente desmotivada por el régimen represivo, con una visión peculiar de los momentos más duros del comunismo en cuanto aislamiento y alienación en el individuo, lo que provoca en los protagonistas la desesperación ante lo incierto del futuro o la certeza de su inexistencia.

El *Díptico de Afrodita y Calíope* se asienta en el significado de estas dos figuras mitológicas: la primera, relacionada con el amor y la carnalidad, la sexualidad; la segunda, musa de la elocuencia y la poesía, se podría decir que de la Literatura. Así, bajo este título he juntado las dos novelas breves que aúnan la sexualidad y la creación literaria en el ámbito del Estado totalitario, y mediante las cuales Kadaré realiza una parábola sobre la identidad, la integridad y la realidad que tuvieron que vivir los escritores bajo el dictado del *realismo socialista* y la represión de Enver Hoxha.

Por último, el ciclo que he titulado *Vida, representación y muerte del exilio en tres obras breves* juega con el título de una novela de Kadaré, y en cada uno de los textos que integra la trilogía atiende a una de esas fases vitales de los personajes en su relación con el país totalitario comunista.

Por tanto, los dieciséis ciclos que he catalogado, son los que se muestran a continuación:

1. *Cuarteto Osmanlí:*

El nicho de la vergüenza (1980)

El palacio de los sueños (1980)

El firmán de la ceguera (1991)

El informe secreto (2008) –novela corta–

2. *Tríptico del Supraestado*

El gran invierno (1973)

El concierto (1988)

Spiritus (1996)

3. *Trilogía de Dédalo:*

El monstruo (1965)

La pirámide (1993)

El jinete con halcón (2001) –novela corta–

4. *Díptico de Ifigenia*

La hija de Agamenón (1986)

El sucesor (2003)

5. *Díptico de Prosérpina y Eurídice:*

El accidente (2008)

Réquiem por Linda B. (2009)

6. *Díptico de la exhumación*

El general del ejército muerto (1963)

El viaje nupcial (1980)

7. *Díptico de la Albania Fantasmal:*

El año negro (1986)

El expediente H. (1990)

8. *Tríptico de la Segunda Guerra Mundial*

La provocación (1972) –novela corta–

Noviembre de una capital (1975)

La cena equivocada (2008)

9. *Díptico sobre el Kanun*

La stirpe de los Hankoni (1977) –novela corta–

Abril quebrado (1978)

10. *Díptico para una Albania después de Enver Hoxha*

Frías flores de marzo (2000)

Vida, representación y muerte de Lul Mazreku (2002)

11. *Trilogía de Gjirokastrë:*

Crónica de piedra (1971)

La lectura de Hamlet (2004) –relato–

Cuestión de locura (2005) –novela corta–

12. *Trilogía de la islamo nox*

El cerco (1970)

El puente de los tres arcos (1978)

Tres cantos fúnebres por Kosovo (1998)

13. *Trilogía de los funervivos*

El desprecio (1984) –novela corta–

El cortejo nupcial helado en la nieve (1986)

La noche de la Esfinge (1986) –relato–

14. *Díptico de la juventud comunista*

Días de juerga (1963) –novela corta–

El ocaso de los dioses de la estepa (1978)

15. *Díptico de Afrodita y Calíope:*

El vuelo de la cigüeña (1986) –novela corta–

La Historia de la Liga albanesa de Escritores frente al espejo de una mujer (2001)

–novela corta–

16. *Vida, representación y muerte en el exilio en tres obras breves*

En tierra desconocida (1953) –novela corta–

La muerte de una mujer rusa (1999) –relato–

Conversación sobre brillantes en una tarde de diciembre (2013) –relato–

15. ANEXO BIBLIOGRÁFICO

15.1-Bibliografía específica de Ismaíl Kadaré

(1988) *Los tambores de la lluvia*, trad. Juan José del Solar, intr. Anónima, epíl. Prof. Aleks Buda, Barcelona, Destino. Col. *Destinolibro*, nº 276.

(1989) *El puente de los tres arcos*, trad. y nts. Jesús Hernández Carrascosa, Madrid, Libertarias. Col. *Tres de cuatro soles*, nº 4.

(1991a) *El gran invierno*, trad. Jesús Hernández Carrascosa, Madrid, Vanguardia Obrera. Col. *Narrativa*.

(1991b) *El ocaso de los dioses de la estepa*, trad. Ramón Sánchez Lizarralde, Madrid, Anaya & Mario Muchnik. Col. *Analectas*.

(1991c) *El viaje nupcial*, trad. Ramón Sánchez Lizarralde, prol. Javier García Sánchez. Barcelona, Círculo de Lectores.

(1991d) *Invitation à l'atelier de l'écrivain* seguido de *Le poids de la croix*, trad. francés Jusuf Vrioni, París, Fayard.

(1991e) *Primtemps albanais. Chronique, lettres, réflexions*, trad. francés Michel Métais, París, Fayard,

(1992) *El concierto*, trad. Ramón Sánchez Lizarralde, Madrid, Anaya & Mario Muchnik.

(1993a) *Clair de lune*, trad. francés Jusuf Vrioni, París, Fayard.

(1993b) *La Grande Muraille*, trad. francés Jusuf Vrioni, París, Fayard.

(1994a) *El firmán de la ceguera*, trad. Ramón Sánchez Lizarralde, Madrid, Anaya & Mario Muchnik. Col. *Analectas*.

(1994b) *L'Ombre*, trad. francés Jusuf Vrioni, París, Fayard.

- (1994c) *La pirámide*, trad. Ramón Sánchez Lizarralde, Madrid, Anaya & Mario Muchnik. Col. *Analectas*.
- (1995a) *El monstruo*, trad. Ramón Sánchez Lizarralde, Madrid, Anaya & Mario Muchnik. Col. *Analectas*.
- (1995b) *La commision des fêtes*, trad. francés Yusuf Vrioni, en “Ouvres III”, París, Fayard.
- (1995c) *La légende des légendes*, trad. francés Yusuf Vrioni, París, Flammarion.
- (1996a) *L’Aigle*, trad. francés Jusuf Vrioni, París, Fayard.
- (1996b) *Les adieux du mal; suivi de La chaîne des Hankoni et de L’abolition du métier d’imprécateur: récits*, trad. francés Yusuf Vrioni, Stock, París.
- (1997a) *El general del ejército muerto*, trad. y nt. final Ramón Sánchez Lizarralde, Madrid, Anaya & Mario Muchnik. Col. *Analectas*.
- (1997b) *Poèmes, 1957-1997*, trad. francés Claude Durand, Ismaíl Kadaré, Mira Mexi, Edmond Tupja y Jusuf Vrioni, pref. Alain Bosquet, París, Fayard.
- (1998a) *Concours de beauté masculine aux Cimes maudites et autres récits*, trad. francés Jusuf Vrioni, París, Stock.
- (1998b) *Mauvaise saison sur l’Olympe*, trad. francés Jusuf Vrioni, París, Fayard.
- (1999a) *El Palacio de los sueños*, trad., ed. y nts. Ramón Sánchez Lizarralde, Madrid, Cátedra. Col. *Letras Universales*, nº 287.
- (1999b) *La ville sans enseignes*, trad. francés Jusuf Vrioni, París, Stock.
- (2000) *Spiritus*, trad. Ramón Sánchez Lizarralde, Madrid, Alianza. Col. *Alianza Literaria*, nº 36.
- (2001a) *Abril quebrado*, trad. Ramón Sánchez Lizarralde, Madrid, Alianza. Col. *El libro de bolsillo. Biblioteca de autor*, nº 0723.

- (2001b) *El año negro*, trad. Ramón Sánchez Lizarralde, Madrid, Alianza. Col. *El libro de bolsillo. Biblioteca de autor*, nº 722.
- (2001c) *El cortejo nupcial helado en la nieve*, trad. Ramón Sánchez Lizarralde, Madrid, Alianza. Col. *Alianza Literaria*, nº 51.
- (2001d) *El expediente H.*, trad. Ramón Sánchez Lizarralde, Madrid, Alianza. Col. *El libro de bolsillo. Biblioteca de autor*, nº 0720.
- (2001e) *El nicho de la vergüenza*, trad. Ramón Sánchez Lizarralde, Madrid, Alianza. Col. *El libro de bolsillo. Biblioteca de autor*, nº 0721.
- (2001f) *Frías flores de marzo*, trad. Ramón Sánchez Lizarralde, Madrid, Alianza. Col. *Alianza Literaria*, nº 60.
- (2002) *Frente al espejo de una mujer*, trad. Ramón Sánchez Lizarralde, Madrid, Alianza. Col. *Alianza Literaria*, nº 81.
- (2004a) *El Palacio de los sueños*, trad. y nts. Ramón Sánchez Lizarralde, prol. Bashkim Shehu, Barcelona, Círculo de Lectores.
- (2004b) *La noche de la Esfinge*, trad. Ramón Sánchez Lizarralde, en *Cuadernos del Ateneo*, nº 16, pp. 82-83.
- (2004c) *Poemas* –“Incluso cuando el recuerdo”, “Vosotros llegaréis”, “Países desnacionalizados”, “La mala hora”, “La tumba”–, trad. Ramón Sánchez Lizarralde, en *Cuadernos del Ateneo*, nº 16, pp. 84-88.
- (2004d) *Spiritus*, trad. Ramón Sánchez Lizarralde, Madrid, Alianza. Col. *El libro de bolsillo. Biblioteca de autor*, nº 0725.
- (2004e) *Tres cantos fúnebres por Kosovo*, trad. Ramón Sánchez Lizarralde, Madrid, Alianza. Col. *El libro de bolsillo. Biblioteca de autor*, nº 0724.
- (2005a) “Ismail Kadaré’s Acceptance Speech”, en entrega de *The Man Booker International Prize 2005* (5 de agosto), trad. David Bellos, Edimburgo.

- (2005b) *Vida, representación y muerte de Lul Mazreku*, trad. Ramón Sánchez Lizarralde, Madrid, Alianza. Col. *Alianza Literaria*, n° 130.
- (2006) *Esquilo: el gran perdedor*, trad. de Ramón Sánchez Lizarralde y María Rocés, Madrid, Siruela. Col. *Biblioteca de Ensayo. Menor*, n° 30.
- (2007a) *Crónica de piedra*, trad. e intr. Ramón Sánchez Lizarralde, Madrid, Alianza. Col. *El libro de bolsillo. Biblioteca de autor*, n° 726.
- (2007b) *Diario de Kosovo*, trad. María Rocés y Ramón Sánchez Lizarralde, Madrid, Alianza. Col. *El ojo del tiempo*, n° 13.
- (2007c) *La hija de Agamenón. El sucesor*, trad. Ramón Sánchez Lizarralde, Madrid, Alianza. Col. *Alianza Literaria*, n° 173.
- (2008) *Cuestión de locura*, trad. Ramón Sánchez Lizarralde, Madrid, Alianza. Col. *Alianza Literaria*, n° 216.
- (2009) *El accidente*, trad. Ramón Sánchez Lizarralde y María Rocés, Madrid, Alianza. Col. *Alianza Literaria*, n° 245.
- (2010a) *El accidente*, trad. Ramón Sánchez Lizarralde, Barcelona, Círculo de Lectores.
- (2010b) *El cerco*, trad. e intr. Ramón Sánchez Lizarralde, Madrid, Alianza. Col. *Alianza Literaria*, n° 265.
- (2010c) *El general del ejército muerto*, trad. Ramón Sánchez Lizarralde, Madrid, Alianza. Col. *Alianza Literaria* n° 225.
- (2010d) *Ismaíl Kadaré dixit: La cólera de Aquiles/Entrevista de Bashkim Shehu*, trad. Ramón Sánchez Lizarralde, Buenos Aires, Katz. Col. *Dixit*, n° 13.
- (2011a) *La cena equivocada*, trad. Ramón Sánchez Lizarralde, Madrid, Alianza. Col. *Alianza Literaria*, n° 308
- (2011b) *Noviembre de una capital*, 2ª ed., trad. Ramón Sánchez Lizarralde, Barcelona, Galaxia Gutenberg/Círculo de Lectores.

(2012a) *La pirámide*, trad. Ramón Sánchez Lizarralde, Madrid, Alianza. Col. *El libro de bolsillo. Biblioteca de autor*, nº 3399.

(2012b) *Réquiem por Linda B.*, trad. Ramón Sánchez Lizarralde y María Rocés González, Madrid, Alianza. Col. Alianza Literaria, nº 348.

(2014a) *Antología poética*, selecc. poem., trad. Ramón Sánchez Lizarralde, nts. María Rocés González. Valencia, Pre-Textos. Col. *La cruz del sur. Antologías*, nº1278.

(2014b) *La provocación y otros relatos*, trad. María Rocés González. Madrid, Alianza. Col. *Alianza Literaria*, nº 459.

15.2-Entrevistas y libros de entrevistas a Ismaíl Kadaré

Amela, Víctor M.: (2004) “Es irresponsable marcharse de Iraq”, en *La Vanguardia*. 23 de septiembre, “La Contra”, p. 80.

Amon, Rubén: (2001) “Ismaíl Kadaré/escritor: La literatura fue el primer fenómeno globalizador”, en *El Mundo*. 10 de noviembre.

Amon, Rubén: (2006) “Ismaíl Kadaré, Príncipe de Asturias de Las Letras”, en *El Mundo*. 24 de junio.

Amon, Rubén: (2009) “Ismaíl Kadaré: Ni la democracia ni la dictadura han cambiado mi manera de escribir” en *El Mundo*. 23 de octubre.

Bajo Ilirjana: (2005) “Albania: Ismail Kadare, novelist from the ‘balkan fringe’ recibes top literary award” en *Radio Free Europa*. [En línea]. 23 de junio. Disponible en <http://www.rferl.org/content/article/1059453.html> [último acceso 22 de abril de 2015].

Bosquet, Alain: (1995) *Ismaíl Kadaré, Dialogue avec Alain Bosquet*. Trad. francés Jusuf Vrioni, Paris, Fayard.

Chanda, Tirthankar: (1998) “Entrevista con el escritor albanés Ismaíl Kadaré”, en *Label France*, 33. [En línea]. Septiembre, 1998, ya no está disponible en línea http://www.diplomatie.fr/label_france/ESPANOL/LETTRES/kadare/kadare.html [último acceso 20 de agosto de 2006].

Evans, Julian: (2005b) “Living with ghosts. Julian Evans talks to the controversial Albanian novelist Ismail Kadare”, en *The Guardian*. 17 de septiembre.

Faye, Éric: (1991a) *Entretiens avec Éric Faye*. París, José Corti.

Fernández-Récatala, Denis: (1999) *Temps barbares. De l’Albanie au Kosovo. Entretiens*. París, L’Archipel.

Galán, Lola: (2009) “Kadaré, el sobreviviente”, en *El País*. 3 de octubre.

González, Alicia: (2009) “Abandoné Albania para buscar un micrófono”, en *Revista Leer*. Nº 206, oct. pp. 30-34.

Grozdev, Georgi: (2005) “The balkan spirit attracts me –Ismail Kadare” en *The Literary Balkans*. [En línea]. Disponible en www.balkani.eu, sección *interviews* [último acceso 22 de abril de 2015].

Guppy, Shusha: (1999) "The books interview: Ismail Kadare - Enver's never-never land", en *The Independent*. 27 de febrero.

Levy Mizrachi, Tal: (2007b) “Entrevista a Ismaíl Kadaré”, en “Apéndice 2” de *Ismaíl Kadaré: un misterio entramado*. Trad. albanés Ramón Sánchez Lizarralde, pp. 431-438.

Naegele, Jolyon: (2001) “Albania: Author Ismaíl Kadare speaks on preserving “inner freedom” en *Radio Free Europa*. 9 de noviembre.

Nuño, Ana: (1997) “El Dossier K. Entrevista a Ismaíl Kadaré”, en *Quimera*. N° 161 (septiembre), pp. 34-39.

Shehu, Bashkim: (2010) *Ismaíl Kadaré dixit: La cólera de Aquiles/Entrevista de Bashkim Shehu*. Buenos Aires, Katz.

Treisman, Deborah: (2005) “Found in translation”, en *The New Yorker*. 26 de diciembre. [En línea]. Disponible en <http://www.newyorker.com/magazine/2005/12/26/found-in-translation> [último acceso 22 de abril de 2015].

15.3-Estudios sobre la obra de Kadaré

Amoroux, Henri: (1996) “Discours”, en *Installation de M. Ismaïl Kadaré*. 28 de octubre, ceremonia de bienvenida de Kadaré como miembro extranjero de la Academia francesa de las Ciencias Morales y Políticas, París, Palais De L’Institut,

Bellos, David: (2005a) “Adventures in Kadaria”, en *The Independent*. 24 de junio.

Bellos, David: (2005b) “The Englishing of Ismaïl Kadaré: Notes of a Retranslator”, en *The Complete Review Quarterly*. Mayo, vol. IV.

Carey, John: (2005) “John Carey’s Presentation Speech”. 5 de agosto, discurso en la entrega de *The Man Booker International Prize 2005*, Edimburgo.

Çela, Alba: (2008) *Orientalism’ in Service of Contemporary National Identity Building in Albania: The literary work of Ismail Kadare*. Saarbrücken, VDM Verlag Doktor Müller.

Clavel, Andre: (1990) “Ismaïl Kadaré, profundamente albanés”, en *El País*. 22 de noviembre.

Cox, John: (2006) “What’s Behind the Veil? The Ottoman Fiction of Ismail Kadare”, en *Cardinal Perspectives*. Marzo. [En línea]. Disponible en <http://www.thefreelibrary.com/What%27s+behind+the+veil%3F+The+Ottoman+fiction+of+Ismail+Kadare.-a0164950380> [último acceso 12 de marzo de 2015].

De Juan, José Luís: (2002) “La memoria dura de Kadaré”, en *Revista de Libros*. Nº 70, pp. 46-47.

Druon, Maurice et al.: (1993) *Ismaïl Kadaré, gardien de mémoire, actes du 2e colloque international francophone du Canton de Payrac*, 1992. París, Sepeg International.

Elsie, Robert: “Texts and Documents of Albanian History”, [En línea]. Disponible en <http://www.albanianhistory.net/texts21/AH1998.html> [último acceso 22 de abril de 2015].

Elsie, Robert: (1997) “Ismail Kadare, Spiritus”, en *World Literature Today*. “Literary Quarterly”, 71.4 (otoño), University of Oklahoma, pp 841-842.

Elsie, Robert: (2004) “Ismail Kadare. Pasardhësi/Le Successeur”, en *World Literature Today*. “Literary Quarterly”, 78.3-4 (verano y otoño), University of Oklahoma, p.149.

Elsie, Robert: (2005a) *Albanian Literature. A Short History*. Nueva York, I. B. Tauris.

Elsie, Robert: (2005b) “Espectros balcánicos”, en *La Nación*. 20 de noviembre. Trad. Zoraida J. Valcarcel.

Evans, Julian: (2005a) “His voice is unique”, en *The Guardian*. 17 de septiembre.

Evans, Julian: (2006) “Fiction – The infinite well”, en *New Statesman*. 23 de enero.

Faye, Eric: (1991b) *Ismail Kadaré, Prométhée porte-feu*. París, José Corti.

Galán, Lola: (2009) “Kadaré, el sobreviviente”, en *El País*. 3 octubre.

García Sánchez, Javier: (1991) “Cúmulo de estrellas cabalgando por el cielo”, prol. en Kadaré, I., *El viaje nupcial*, pp. 5-12. Barcelona, Círculo de Lectores,

Gómez Martínez, Roberto: (2013) *Simbologías del espacio y del tiempo de la nueva Albania en El accidente de Ismail Kadaré*. TFM Máster en Estudios Literarios. Madrid, Universidad Complutense, Facultad de Filología. Directores Aurora Conde Muñoz y Francisco Javier Juez Gálvez.

Gómez López, Gabriel: (1999) “La Albaniada de Ismail Kadaré”, en *La Jornada Semanal*. 13 de junio [En línea]. México, Universidad Autónoma de México. Disponible en <http://www.jornada.unam.mx/1999/06/13/sem-gabriel.html> [último acceso 2 de marzo de 2015].

Henley, Jon y Scott, Kirsty: (2005) “Albanian beats literary titans to first international Booker prize”, en *The Guardian*. 3 de junio.

Juez Gálvez, Francisco Javier: (2008) “Albanian literature in Spain (20th and 21st centuries)”. Conferencia dictada en la Universidad de Pristina. 25. VIII. 2008 (inédita).

Kaplan, Robert: (1999) *Fantasmas balcánicos*. Trad. Felipe Mellizo y Belén Fernández, Barcelona, Ediciones B.

Lameborshi, Eralda: (2011) *Ismail Kadare's voice in Albania's polyphonic identity*. UMI Dissertation Publishing Books.

Levy Mizrachi, Tal: (2007) *Ismail Kadaré: un misterio entramado*. Tesis doctoral. Barcelona, Universidad Autónoma de Barcelona. Dir. Enric Sullá Álvarez. Fecha de lectura 6/09/2007. Inédita.

Mitchell, Anne-Marie: (1990) *Un rhapsode albanais: Ismail Kadaré*. Marsella, Le Temps Parallèle.

Montobbio de Balanzó, Manuel: (2011b) “Entrar en la Kadaria. Una aproximación a la obra de Ismail Kadaré”, en *Revista de Occidente*. Nº 367, diciembre, pp. 102-111.

Morgan, Peter: (2010) *Ismail Kadare. The Writer and the Dictatorship 1957-2010*. Londres, Modern Humanities Research Association and Maney Publishing.

Mori, Moisés: (2006) *Voces de Albania. Lectura en falso de Ismaíl Kadaré*. Madrid, Losada.

Mori, Moisés: (2007) “Ismaíl Kadaré: las claves del enigma”, en *República de las Letras: Revista literaria de la Asociación Colegial de Escritores*. Nº 101, pp. 34-37.

O’ Brien, Murrough: (2006) “The Sucessor by Ismail Kadaré. Land of the politely implacable furies”, en *The Independent*. 8 de enero.

Plantey, Alain: (1996) “Discours”, en *Installation de M. Ismaíl Kadaré*, 28 de octubre. Ceremonia de bienvenida de Kadaré como miembro extranjero de la Academia francesa de las Ciencias Morales y Políticas, París, Palais De L’Institut.

Príncipe de Asturias de las Letras: (2009) *Acta del Jurado*. Oviedo, 24 de junio. [En línea]. Disponible en <http://www.fpa.es/es/premios-princesa-de-asturias/premiados/2009-ismail-kadare.html?texto=acta&especifica=0> [último acceso 1 de abril de 2015].

Público: (2009) *Sánchez Dragó considera “una extravagancia” la concesión del Príncipe de Asturias de las Letras a Ismaíl Kadaré*. [reseña de prensa] 24 de junio de 2009. [En línea]. Disponible en <http://www.publico.es/culturas/sanchez-drago-considera-extravagancia-concesion.html> [último acceso 3 de marzo de 2015].

Qosja, Rexhep: (1995) *La Question albaneise*. Trad. francés Christian Gut, París, Fayard.

Rapper, Gilles de y Kadaré, Ismaíl: (2004) *L’Albanie entre la légende et l’histoire*. Pref. Christian Bromberger, Arlés, Actes Sud.

Rodrigo Breto, José Carlos: (2011) “La novela como resistencia al Totalitarismo. Tres ejemplos: Norman Manea, Ivan Klíma e Ismaíl Kadaré” (inédito). TFM Máster en Estudios Literarios. Madrid, Universidad Complutense, Facultad de Filología. Directores José Ignacio Díez Fernández y Francisco Javier Juez Gálvez.

Rodrigo Breto, José Carlos: (2012) “Troya, capital de Albania: La reescritura del mito en *El monstruo* de Ismaíl Kadaré”, comunicación leída en el Congreso *Mitologías modernas: iconos, reescrituras, arquetipos*, organizado por Máster en

Estudios Literarios y GILAVE, Facultad de Filología, Universidad Complutense de Madrid, 21-05-2012 (inédita).

Rodrigo Breto, José Carlos: (2013) *En la Kadaria. Blog de estudios, crítica y análisis sobre la obra del escritor albanés Ismaíl Kadaré*. [blog]. [En línea]. Disponible en <http://enlakadaria.blogspot.com.es/> [último acceso 23 de abril de 2015].

Sánchez Lizarralde, Ramón: (1994b) “La traducción como vínculo entre mundos”, en *Vasos Comunicantes*. Nº 3 (otoño), pp. 43-51.

Sánchez Lizarralde, Ramón: (1997) “De Marín Barleti a Ismaíl Kadaré”, en *Quimera*. Nº 161 (septiembre), pp. 29-33.

Sánchez Lizarralde, Ramón: (1999) “Introducción” en Kadaré, I., *El palacio de los sueños*, pp. 9-38. Madrid, Cátedra,

Sánchez Lizarralde, Ramón: (1999-2000) “La literatura de lengua en lengua. Confidencias en torno a mi experiencia como traductor de Ismaíl Kadaré”, en *Vasos Comunicantes*. Nº14 (invierno), pp. 18-27, ACE Traductores.

Sánchez Lizarralde, Ramón –selección y trad.–: (2003b) “Poesía, al este: poemas de Ismaíl Kadaré”, en *Vasos Comunicantes*. Nº26 (otoño), pp. 71-78, ACE Traductores.

Sánchez Lizarralde, Ramón: (2004b) “Una mirada a la literatura Albanesa” en *Cuadernos del Ateneo*. Nº 16, pp. 75-80.

Sánchez Lizarralde, Ramón: (2007) “Confidencias en torno a mi experiencia como traductor de Ismaíl Kadaré, en “Apéndice 3”, Levy, T., *Ismaíl Kadaré: un misterio entramado*, pp. 445-458. Universidad Autónoma de Barcelona.

Sánchez Lizarralde, Ramón: (2008) “Ismaíl Kadaré: la otra cara del poder y otros asuntos humanos”, en *República de las Letras: Revista literaria de la Asociación Colegial de Escritores*. Nº 108, pp. 61-69.

Shehu, Bashkim: (1993) *L'automne de la peur*. Pref. Ismaíl Kadaré, trad. francés Isabelle Joudrain-Musa, París, Fayard.

Smith, Morelle: (2006) “Ismail Kadare and the Mythic Consciousness”, en *The Dublin Quarterly*.

Sutherland, John: (2005) “I’d Like To Thank My Oppresor...”, en *The Guardian.com*. 4 de agosto. [En línea]. Disponible en <http://www.theguardian.com/books/2005/aug/04/fiction.johnsutherland> [último acceso 22 de abril de 2015].

Velo, Maks: (2004) *La disparition des “Pachas rouges” d’Ismaël Kadaré: enquête sur un crime littéraire*. Trad. francés Tedi Papavrami, París, Fayard.

Vickers, Miranda: (1995) *The Albanians: A Modern History*. Londres-Nueva York, I.B. Tauris.

15.4-Bibliografía relacionada con Albania y lo albanés

Ahmeti, Mimoza: (2004) *Delirium*. Trad. Ramón Sánchez Lizarralde, ed. bilingüe, Málaga, Diputación Provincial de Málaga, Centro de Ediciones.

Ajazi, Namik, dir.: (2003): *Petro Marko, una piedra en su lugar...* [DVD], guión de Arianita Marko y Namik Ajazi, Mediavision & Vizion Plus, Bashkia Tiranë, Ministria e Kulturës, Rinisë dhe Sporteve, Tirana, Albania.

Bajraj, Xhevdet: (2000) *Ruego albanés*. Versión de Ramón Sánchez Lizarralde, Ciudad de México, Acrónimo Producciones.

Bajraj, Xhevdet: (2005) *El tamaño del dolor*. Ed. autor en colaboración con Pedro Reygadas, prol. Philippe Ollé-Laprune, México, Universidad Autónoma de la Ciudad de México y Ediciones Era.

Bricmont, Jean; Lubonja, Fatos et al.: (1999) *Informe sobre el conflicto y la guerra de Kosovo*. Madrid, Ediciones del Oriente y del Mediterráneo.

Kongoli, Fatos: (2009) *Piel de perro*. Trad. Ramón Sánchez Lizarralde, Madrid, Siruela.

Kongoli, Fatos: (2010) *La vida en una caja de cerillas*. Trad. Ramón Sánchez Lizarralde, Madrid, Siruela.

Kongoli, Fatos: (2011) *Bolero en la villa de los viejos*. Trad. Ramón Sánchez Lizarralde, Madrid, Siruela.

Kongoli, Fatos: (2013) *El sueño de Damocles*. Trad. Ramón Sánchez Lizarralde y María Rocés, Madrid, Siruela.

Kongoli, Fatos: (2014) *Una nulidad de hombre*. Trad. María Rocés, Madrid, Siruela.

Kuteli, Mitrush: (1995) *El otoño de Xheladin Bey y otros relatos*. Selecc., pres. y trad. del albanés Ramón Sánchez Lizarralde, Guadarrama, Ediciones del Oriente y del Mediterráneo.

Marko, Anita; Montobbio, Manuel; Sánchez Lizarralde, Ramón; Spahiu, Xhevair et al.: (2009) *Voluntarios de la libertad. Petro Marko, “Hasta la vista” y los Brigadistas Albaneses en la Guerra Civil Española*. Trad. Ramón Sánchez Lizarralde, ed. bilingüe, Madrid, Agencia Española de Cooperación Internacional para el Desarrollo.

Mazower, Mark: (2001) *Los Balcanes*. Trad. Jordi Beltrán Ferrer, Barcelona, Mondadori.

Montobbio de Balanzó, Manuel: (2011a) “El reflejo del reflejo. Mayorías y minorías en la construcción histórica de lo Balcanes”, en *Revista Iberoamericana de Derechos y Libertades Civiles*. Nº 1, año 2011, pp. 47-53.

Montobbio de Balanzó, Manuel: (2011c) *Guía poética de Albania*. Barcelona, Icaria.

Montobbio de Balanzó, Manuel, et al.: (2009) *Arberia-Sefarad: en el espejo de otro. Las relaciones entre Skanderbeg y la Corona de Aragón y las experiencias paralelas de los Sefardíes y los Arberesh*. Trad. Ramón Sánchez Lizarralde, ed. bilingüe, Madrid, Agencia Española de Cooperación Internacional para el Desarrollo.

Montobbio de Balanzó, Manuel, et al.: (2010) *Transiciones en el espejo. Una aproximación comparada a los procesos de transformación democrática de España y Albania*. Trad. Ramón Sánchez Lizarralde, ed. bilingüe, Madrid, Agencia Española de Cooperación Internacional para el Desarrollo.

Mustafaj, Besmik: (1996) “*Pages réservées. Un Albanais à Paris*”. París, Grasset & Fasquelle.

Sánchez Lizarralde, Ramón –recopilador–: (1994a) *Cuentos populares albaneses*. Separata intro., trad., sel., y nts. Ramón Sánchez Lizarralde, Madrid, Miraguano.

Sánchez Lizarralde, Ramón –selección y trad.–: (2003a) “Poesía, al este: poemas de Mimoza Ahmeti”, en *Vasos Comunicantes*. Nº 26 (otoño), ACE Traductores, pp. 66-70.

Sánchez Lizarralde, Ramón –recopilador–: (2004a) *El agradecimiento del muerto: Cuentos populares albaneses*. Antología y trad. Ramón Sánchez Lizarralde, Irún, Alberdania.

Sanz Ledesma, Manuel: (1995) *El albanés. Gramática. Historia. Textos*. Madrid, Clásicas.

Shehu, Bashkim: (1998) *Confesión frente a una tumba vacía. Sueño autobiográfico*. Trad. presentación Ramón Sánchez Lizarralde, Barcelona, Península.

Shehu, Bashkim: (2001) *El último viaje de Ago Ymeri*. Trad. Ramón Sánchez Lizarralde, Barcelona, Meteora.

Shehu, Bashkim; Ramoneda, Josep et al.: (2002) *Tiran(í)a. Señales sobre el cuerpo de las ciudades*. Catálogo de la exposición sobre Albania celebrada en el Centre de Cultura Contemporània de Barcelona (enero-abril), comisario de la exposición Bashkim Shehu, Barcelona, CCCB.

Starova, Luan: (2008) *El tiempo de las cabras*. Trad. Ramón Sánchez Lizarralde, Madrid, Libros del Asteroide.

Taibo, Carlos: (2001) *Guerra en Kosova: Un estudio sobre la ingeniería del odio*. Madrid, Los libros de la catarata.

Tertsch, Hermann: (1999) *La venganza de la Historia*. Madrid, El País-Aguilar.

Tufa, Agron et al.: (2004) *La prueba de la tierra. Tres jóvenes poetas albaneses*. Trad. Ramón Sánchez Lizarralde, ed. bilingüe, Málaga, Diputación Provincial de Málaga, Centro de Ediciones.

Veiga, Francisco: (1995) *La trampa balcánica. Una crisis europea de fin de siglo*. Barcelona, Grijalbo.

Vorpsi, Ornella: (2006) *El país donde nadie muere*. Trad. del francés Patricia Orts, prol. Enrique Vila-Matas, Barcelona, Lumen.

Vorpsi, Ornella: (2008) *Puro veneno*. Trad. del italiano María Pons Irazazábal, Barcelona, Lumen.

15.5-Bibliografía general y de referencia

Acosta Gómez, Luis: (1989) *El lector y la obra. Teoría de la recepción literaria*. Madrid, Gredos.

Alarcón, Pedro Antonio: (1972) *Historietas nacionales*. 3ª ed., Madrid, Espasa Calpe.

Albán, Laureano: (1986) *Biografías del terror*. San José, Editorial Costa Rica.

Albán, Laureano: (1989) *Todas las piedras del muro*. Tel Aviv, Alfil Publishing.

Albán, Laureano; Dobles, Julieta, et al.: (1977) *Manifiesto trascendentalista y poesía de sus autores*. San José, Editorial Costa Rica.

Alberca, Manuel: (2007), *El pacto ambiguo. De la novela autobiográfica a la autoficción*. Madrid, Biblioteca Nueva.

Alfonso X, el Sabio: (1999) *Cantigas de Santa María*. Intr., vers. castellana y comentarios José Filgueira Valverde, Madrid, Castalia.

Alvarado, Salustio et al.: (1997) *Historia de las literaturas eslavas*. Coord., Fernando Presa González, Madrid, Cátedra.

Amis, Martin: (2004) *Koba el Temible. La risa y los Veinte Millones*. 3ª ed., trad. Antonio-Prometeo Moya, Barcelona, Anagrama.

Andrzejewski, Jerzy: (1984) *Cenizas y diamantes*. Trad. Agata Orzeszek y Roberto Mansberger Amorós, intr. Heinrich Böll, Barcelona, Bruguera.

Andrzejewski, Jerzy: (2004) *Las puertas del paraíso*. Trad. e intr. Sergio Pitol Valencia, Pre-Textos.

Anton, Ted: (2000) *El caso del profesor Culianu*. Trad. Anne-Hélène Suarez, prol. Umberto Eco, trad. prol. Elisa Lucena, Madrid, Siruela.

Arendt, Hannah: (1974) *Los orígenes del totalitarismo*. Trad. Guillermo Solana, Madrid, Taurus.

Arendt, Hannah: (2004) *Eichmann en Jerusalén. Informe sobre la trivialidad del mal*. Trad. Carlos Ribalta, Barcelona, Debolsillo.

Aristóteles: (2007) *Poética*. Trad., intr. y nts. Alicia Villar Lecumberri, Madrid, Alianza.

Asturias, Miguel Ángel: (2009) *El Señor Presidente*. 8ª ed., ed. Alejandro Lanoël-d'Aussenac, Madrid, Cátedra.

Asturias, Miguel Ángel: (2014) *Hombres de maíz*. Ed. José Mejía, Madrid, Cátedra.

Auge, Marc: (1993) *Los no lugares. Espacios del anonimato. Una antropología de la sobremodernidad*. 5ª ed., trad. Margarita Mizraji, Barcelona, Gedisa.

Bělohradský, Václav: (1988) *La vida como problema político*. Trad. Antonio Gabriel Rosón, Madrid, Encuentro.

Bernhard, Thomas: (2007) *Tala*. Trad. Miguel Sáenz. Alianza, Madrid.

Bernhard, Thomas: (2011a) *El malogrado*. Trad. Miguel Sáenz. Alianza, Madrid.

Bernhard, Thomas: (2011b) *Trastorno*. Trad. Miguel Sáenz. Alianza, Madrid.

Bernhard, Thomas: (2012) *Hormigón. Extinción (Un desmoronamiento)*. Trad. Miguel Sáenz. Alianza, Madrid.

Berrio, García y Hernández Fernández, Teresa: (2008) *Crítica literaria. Iniciación al estudio de la literatura*. 3º ed., Madrid, Cátedra.

Bloom, Harold: (2009) *El canon occidental*. 5º ed., trad. Damián Alou, Barcelona, Anagrama.

Bobes Naves, Mª del Carmen: (2008) *Crítica del conocimiento literario*. Madrid Arco/Libros.

Borges, Jorge Luis: (1997) *Narraciones*. 11ª ed., ed. Marcos Ricardo Barmatán, Madrid, Cátedra.

Borges, Jorge Luis: (2011) *Ficciones*, Barcelona, Debolsillo.

Bradbury, Ray: (1990) *Fahrenheit 451*. 2ª ed., trad. Alfredo Crespo, Barcelona, Plaza y Janés.

Brentano, Clemens; Tieck, Ludwig et al.: (2008) *Cuentos fantásticos del romanticismo alemán*. Ed., trad. y prol., José Rafael Hernández Arias, Madrid, Valdemar.

Brion, Marcel: (2006) *Mozart*. Trad. Víctor Pozanco, Ediciones B, Barcelona.

Broch, Hermann: (2013) *La muerte de Virgilio*. 2ª ed., trad. José María Ripalda, Alianza, Madrid.

Buber-Neumann, Margarete: (2005) *Prisionera de Stalin y Hitler*. Trad. Luis García Reyes y Mª José Viejo, prol. Antonio Muñoz Molina, Barcelona, Galaxia Gutenberg/Círculo de Lectores.

Bud, Crina: (2013) “La literatura rumana y las imposiciones totalitarias (1945-1989)”, en *El hilo de la fábula*. Revista anual del Centro de Estudios Comparados, pp. 87-96. Universidad Técnica de Cluj-Napoca, Rumanía. Trad. Silvia Zenarruza de Clément (revisada por Analía Garbaudo).

Buero-Vallejo, Antonio: (2011) *El tragaluz*. Madrid, Espasa.

Bugarini, Luis: (2013) “Conversación con Pablo Paniagua”, en *Revista Crítica*. [En línea]. 18 de diciembre, Revista Cultural de la Universidad Autónoma de Puebla, México, disponible en <http://revistacritica.com/columnas-2/termino-medio/conversacion-con-pablo-paniagua-por-luis-bugarini> [último acceso 4 de marzo de 2015].

Bulgákov, Mijaíl: (2011) *El maestro y Margarita*. Trad. Amaya Lacasa, Madrid, Alianza.

Burgess, Anthony: (2002) *La naranja mecánica*. Trad. Anibal Leal Fernández y Ana Quijada Vargas, Barcelona, Minotauro.

Burleigh, Michael: (2002) *El Tercer Reich. Una nueva historia*. Trad. José Manuel Álvarez Flórez, Madrid, Taurus.

Campos, Ronald: (2012) *De la permanencia de lo sagrado en la Enciclopedia de maravillas de Laureano Albán*. Tesis de maestría. San José, Sistema de Estudios de Posgrado, Universidad de Costa Rica.

Camus, Albert: (1980) *El extranjero*. 10ª ed., trad. Bonifacio del Carril, Madrid, Alianza.

Candé, Rolan de: (1981) *Historia universal de la música* (2 vols.). Trad. Juan Novella Domingo, Aguilar, Madrid.

Cañas, Dionisio y González Tardón, Carlos: (2010) “¿Puede un ordenador escribir un poema de amor?”, en *Poesía digital, años 5*. [En línea] Disponible en <http://www.poesiadigital.es/index.php?cmd=documento&id=15> [último acceso 4 de marzo de 2015].

Carpentier, Alejo: (2008) *El recurso del método*. Ed. Julio Rodríguez Puértolas, Akal. Madrid.

Céline, Louis-Ferdinand: (2011) *Viaje al fin de la noche*. Trad. Carlos Manzano de Frutos, Barcelona, Edhasa.

Cervantes, Miguel de: (1960) *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha*. 7ª ed., ed. Justo García Soriano y Justo García Morales, Madrid, Aguilar.

Chang, Jung y Halliday, Jon: (2006) *Mao. La historia desconocida*. Trad. Amado Diéguez y Victoria E. Gordo del Rey, Madrid, Taurus.

Chéjov, Antón: (2008) *La gaviota. El tío Vania. Las tres hermanas. El jardín de los cerezos*. 9ª ed., trad. y ed. Isabel Vicente, Madrid, Cátedra.

Crespo, Ángel: (1999) *Dante y su obra*. Barcelona, El Acantilado.

Dalmaroni, Miguel: (1993) *Juan Gelman contra las fabulaciones del mundo*. Buenos Aires, Almagesto.

Dante Alighieri: (2009) *Divina Comedia*. 12ª ed., ed. Giorgio Petrocchi, trad. y nts. Luis Martínez de Merlo, Madrid, Cátedra.

Da Ponte, Lorenzo: (2006) *Memorias*. Trad. y nts. de Esther Benítez, cronología Mª Luisa Balseiro, Siruela, Madrid.

Dini, Jesús; López Calo, José; Reverter, Arturo; Téllez, José Luis; Torres, Jacinto et al.: (1981) “Mozart”, en *Enciclopedia Salvat de los grandes compositores* (Vol. I.), caps. 28-35. Pamplona, Salvat.

Einstein, Alfred: (2006) *Mozart*, trad. Hugo Grünbaum, prol. Fernando Argenta, Espasa, Madrid.

Escarpit, Robert: (1971) *Sociología de la literatura*. Trad. Francesc Garriga, Barcelona, Oikos-tau.

Esterházy, Péter: (1992) *Pequeña pornografía húngara. Introducción a las bellas letras*. Trad. y prol., Jesús Pardo, Madrid, Alfaguara.

Fisas, Carlos: (1999) *Erotismo en la Historia. Curiosidades y anécdotas*. Barcelona, Círculo de Lectores.

Galdón Rodríguez, Ángel: (2011) “Aparición del género distópico en la literatura inglesa. Análisis de las principales antiutopías”, en *Prometeica*. Revista de filosofía y ciencias. [En línea]. N° 4, Año II, Mayo-junio. Disponible en dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/3657435.pdf [último acceso 2 de marzo de 2015].

García Márquez, Gabriel: (1997) *El otoño del patriarca*. Barcelona, Plaza y Janés.

García Viñó, Manuel: (1995) *La novela relativista y cuántica. Materiales para la construcción de una teoría aplicable a otras artes*. Madrid, Heterodoxia.

García Viñó, Manuel: (2005) *Teoría de la novela*. Barcelona, Anthropos.

Garrido Domínguez, Antonio: (2007) *El texto narrativo*. Madrid, Síntesis.

Gay, Peter: (2004) *Mozart*. Trad. Miguel Martínez-Lage, prol. Tomás Marco, Folio, Barcelona.

Gelman, Juan: (2005) “Notas al pie”, en *Juan Gelman: poesía y coraje*. Pp. 11-23, ed. María Ángeles Pérez López, La Página Ediciones, Tenerife.

Gelman, Juan: (2007) “Discurso de entrega del Premio Cervantes”, en entrega del Premio Cervantes de Literatura. [En línea]. 23 de Abril, Alcalá de Henares. Disponible en https://www.uah.es/universidad/premio_cervantes/documentos/discurso_gelman.pdf [último acceso 23 de abril de 2015].

Gelman, Juan: (2008) *De palabra. Poesía III (1973-1989)*. Madrid, Visor.

Gerolmo, Chris, dir.: (1995) *Citizen X*. [VHS], guión de Robert Cullen y Chris Gerolmo; Actores: Stephen Rea, Donald Sutherland, Max von Sydow, 105 mins. Columbia Tristar Home Video, Estados Unidos.

Gheorghiu, Constant Virgil: (1962) *La hora veinticinco*. Trad., Jesús Ruiz y Ruiz, Barcelona, Luis de Caralt.

Grass, Günter: (1999) *El rodaballo*. 2ª ed., trad. Miguel Sáenz, Madrid, Alfaguara.

Grass, Günter: (2009) *El tambor de hojalata*. Trad. Miguel Sáenz, Madrid, Alfaguara.

Graves, Robert: (2005) *Los mitos griegos*. Trad. Esther Gómez Parro, prol. Carlos García Gual, Barcelona, RBA.

Grossman, Vasili: (2007) *Vida y destino*. Trad. Marta Rebón, Barcelona, Galaxia Gutenberg/Círculo de Lectores.

Grossman, Vasili; Todorov, Tzvetan et al.: (2008) *Sobre Vida y destino. Textos de Vasili Grossman, Tzvetan Todorov y Efim Etkind*. Trad. Isabel Margelí Bailo y Marta Rebón, Barcelona, Galaxia Gutenberg/Círculo de Lectores.

Guillén, Claudio: (1985) *Entre uno y lo diverso. Introducción a la Literatura Comparada*. Barcelona, Crítica.

Guillén, Claudio: (1998) *Múltiples moradas. Ensayo de Literatura Comparada*. Barcelona, Tusquets.

Guillén, Claudio: (2005) *Entre uno y lo diverso. Introducción a la Literatura Comparada (Ayer y hoy)*. Barcelona, Tusquets.

Gullón, Germán: (2004) *Los mercaderes en el templo de la literatura*. Madrid, Caballo de Troya.

Gullón, Germán: (2008) *Una venus mutilada*. Madrid, Biblioteca Nueva.

Gutiérrez Nájera, Manuel: (2006) *Cuentos*. Ed. José María Martínez, Madrid, Cátedra.

Handke, Peter: (2006) *Don Juan (Contado por él mismo)*. Trad. Eustaquio Barjau, Alianza, Madrid.

Handke, Peter: (2010) *El miedo del portero al penalti*. Trad. Pilar Fernández-Galiano, Alfaguara, Madrid.

Harris, Robert: (2004) *Patria*. Trad. Rafael Martín Trachera, Barcelona, Debolsillo.

Hašek, Jaroslav: (2008) *Las aventuras del buen soldado Švejk*. Trad. Mónica Zgustova, Barcelona, Círculo de Lectores.

Henckel von Donnersmarck, Florian, dir.: (2006) *La vida de los otros* [DVD], guión de Florian Henckel von Donnersmarck; Actores: Ulrich Mühe, Sebastian Koch, Martina Gedeck y Ulrich Tukur, 144 mins. Wiedemann & Berg Filmproduktion, Alemania. Título Original: *Das Leben der Anderen*.

Hildesheimer, Wolfgang: (2005) *Mozart*. Trad. Ariel Bignami, Destino, Barcelona.

Hoffmann, E.T.A.: (2007) *Cuentos*. Trad. y nts. Carlos Fortea, ed. Ana Pérez, Madrid, Cátedra.

Houellebecq, Michel: (2007) *Plataforma*. 5ª ed., trad. Encarna Castejón, Barcelona, Anagrama.

Hrabal, Bohumil: (1989) *Anuncio una casa donde ya no quiero vivir*. Trad. Clara Janés y Jana Stancel, Barcelona, Península.

Hrabal, Bohumil: (1996) *Yo que he servido al rey de Inglaterra*. Trad. Jitka Mlejnková y Alberto Ortiz, Barcelona, Destino.

Hrabal, Bohumil: (2001) *Una soledad demasiado ruidosa*. Trad. Monika Zgustová, Barcelona, Destino.

Huxley, Aldous: (1983) *¿Un mundo feliz?* 2ª ed., trad. Ramón Hernández, Barcelona, Plaza y Janés.

Imber, Colón: (2006) *El Imperio Otomano 1300-1650*. Trad. Jordi Vidal, Barcelona, Ediciones B.

Irving, Washington: (2009) *La leyenda de Sleepy Hollow; Rip van Winkle*. Trad., ed., intro. y nts. Manuel Broncano, Barcelona, Vicens Vives.

Isser, Wolfgang: (1987) *El acto de leer. Teoría del acto estético*. Trad. del alemán J. A. Gimbernat, trad. del inglés Manuel Barbeito, Madrid, Taurus.

James, Henry: (2008) *La figura de la alfombra*. Trad. Enrique Murillo, intr. Antoni Marí, Madrid, Impedimenta.

Kafka, Franz: (1985) *En la colonia penitenciaria*. Trad. J.R. Wilcok, Alfred Pipping y Alejandro Ruiz Guiñazú, Barcelona, Seix Barral.

Kafka, Franz: (1989) *El proceso*. Ed. y trad. Isabel Hernández, Madrid, Cátedra.

Kafka, Franz: (1998) *El castillo*. Ed. y trad. Luis Acosta, Madrid, Cátedra.

Kafka, Franz: (2003) *La transformación*. Trad. Juan José del Solar, Barcelona, Círculo de Lectores.

Kafka, Franz: (2004) *Obras completas* (3 vols.). Estudio prel., trad. Joan Parra, trad. obras Adam Kovacksis, Joan Parra, Jordi Llovet, Pablo Sorozabal, Miguel Sáenz, Juan José del Solar y J.R. Wilcok, Madrid, Aguilar.

Kafka, Franz: (2005) *Ante la Ley: escritos publicados en vida*. Prol. Jordi Llovet, trad. Juan José del Solar, Barcelona, Debolsillo.

Kafka, Franz: (2010) *Cuentos completos*. 2ª ed., trad. y prol. José Rafael Hernández Arias, Madrid, Valdemar.

Kapuściński, Ryszard: (1997) *El Imperio*. 2ª ed., trad. Agata Orzeszek, Barcelona, Anagrama.

Kapuściński, Ryszard: (2004) *El Emperador*. 6ª ed., trad. Agata Orzeszek y Roberto Mansberger Amorós, Barcelona, Anagrama.

Kapuściński, Ryszard: (2004b) *El Sha o la desmesura del poder*. 5ª ed., trad. Agata Orzeszek, Barcelona, Anagrama.

Kershaw, Ian: (1999) *Hitler, 1899 – 1936. Hubris*. 3ª ed., trad. José Manuel Álvarez Flórez, Barcelona, Península.

Kershaw, Ian: (2000) *Hitler, 1936 – 1945. Nemesis*. Trad. José Manuel Álvarez Flórez, Barcelona, Península.

Kertész, Imre: (2002a) *Un instante de silencio en el paredón. El Holocausto como cultura*. 2ª Edición, trad. Adan Kovacsics, Barcelona, Herder.

Kertész, Imre: (2002b) *Yo, otro: crónica del cambio*. Trad. Adan Kovacsics, Barcelona, El Acanilado.

Kertész, Imre: (2003) *Fiasco*. Trad. Adan Kovacsics, Barcelona, El Acanilado.

Kertész, Imre: (2006) *Sin destino*. Trad. Judith Xantus, Barcelona, El Acanilado.

Kertész, Imre: (2007a) *Kaddish por el hijo no nacido*. Trad. Adan Kovacsics, Barcelona, El Acanilado.

Kertész, Imre: (2007b) *La lengua exiliada. Artículos y discursos*. Trad. Adam Kovacsics, Madrid, Taurus.

Klemperer, Víctor: (2012) *LTI. La lengua del Tercer Reich. Apuntes de un filólogo*. 6ª ed., trad. Adam Kovacsics, Barcelona, Minúscula.

Klíma, Ivan: (1993) *El juez juzgado*. Trad. Frantisek Bakes y René Palacios Moré, Madrid, Debate.

Klíma, Ivan: (2007) *Amor y basura*. Trad. Judit Romeu Labayen, Barcelona, El Acanilado.

Klíma, Ivan: (2010) *El espíritu de Praga*. Trad. checo, Fernando de Castro, trad. inglés, Dolors Urdina, Barcelona, El Acantilado.

Koestler, Arthur: (1986) *El cero y el infinito*. 2ª ed., trad. Eugenia Serrano Balanyà, Barcelona, Destino.

Kubin, Alfred et al.: (1995) *Praga Mágica*. Trad. Herminia Daudén, prol. Carlos García Gual, Barcelona, Juventud.

Kubin, Alfred: (2003) *La otra parte. Una novela fantástica*. Trad. Juan José del Solar, prol. Francisco Jarauta, Minotauro, Barcelona.

Kundera, Milan: (1987) *La insoportable levedad del ser*. 11ª ed., trad. Fernando Valenzuela, Barcelona, Tusquets.

Kundera, Milan: (1994) *La despedida*. 8ª ed., trad. Fernando de Valenzuela, Barcelona, Tusquets.

Kundera, Milan: (2005) *La broma*. 2ª ed., trad. Fernando de Valenzuela, Barcelona, Seix Barral.

Kundera, Milan: (2005b) *La vida está en otra parte*. 2ª ed., trad. Fernando de Valenzuela, Barcelona, Seix Barral.

Kundera, Milan: (2007) *El libro de la risa y del olvido*. 3ª ed., trad. Fernando de Valenzuela, Barcelona, Seix Barral.

Laursen, John Christian: (2008) “El lado oscuro del vocabulario político”, en *Revista de Occidente*. Nº 322, pp. 37-58.

Lem, Stanislaw: (2008) *Solaris*. Trad. Matilde Horne, Barcelona, Minotauro.

Loco, Chris et al.: (2012) *Shine Ya Light*. [canción]. Estados Unidos: Roc Nation, Columbia Records. Intérprete: Rita Ora.

López Martínez, Isabel y Hernández Sánchez, Eulalia: (1986) *Pedro Antonio de Alarcón en el Museo Universal*. Madrid, Universidad de Murcia.

Lozano Mijares, Mª del Pilar: (2007) *La novela española posmoderna*. Madrid, Arco/Libros.

Machtan, Lothar: (2001) *El secreto de Hitler*. Trad. Juan María Madariaga, Barcelona, Planeta.

Makárenko, Anton: (1986) *Poema pedagógico*. Trad. Lidia Kúper de Velasco, Barcelona, Seix Barral.

Maldonado Alemán, M.: (2006) *Günter Grass*. Madrid, Síntesis.

Manea, Norman: (2005) “El lenguaje como patria”, en *Letras Libres*. Nº 76, pp. 42-51.

Manea, Norman: (2006) *Payasos: el dictador y el artista*. Trad. Joaquín Garrigós, Barcelona, Tusquets.

Manea, Norman: (2007a) *El regreso del Húligan*. Trad. y nts. Joaquín Garrigós, Barcelona, Tusquets.

Manea, Norman: (2007b) *Felicidad obligatoria*. Trad. Joaquín Garrigós, Barcelona, Tusquets.

Manea, Norman: (2008a) “El lenguaje exiliado”, en *Revista de Occidente*. N° 322, pp. 68-81.

Manea, Norman: (2008b) *El sobre negro*. Trad. Joaquín Garrigós, Barcelona, Tusquets.

Manea, Norman: (2010) *El té de Proust. Cuentos reunidos*. Trad. Joaquín Garrigós y Susana Vásquez, Barcelona, Tusquets.

Manea, Norman: (2012) *La guarida*. Trad. Rafael Pisot Díaz y Cristina Sava, Barcelona, Tusquets.

Martínez Laínez, Fernando: (2001) *Tras los pasos de Drácula. Las dos caras del diablo*. Barcelona, Ediciones B.

Maydeu, Javier Aparicio: (2011) *El desguace de la tradición. En el taller de la narrativa del siglo XX*. Col. Álvaro Ojeda, Madrid, Cátedra.

Meyer, Manuel: (2007) “Españoles en la Stasi”, en *Interviu.es* [En línea]. 22-01-2007. Disponible en <http://www.interviu.es/reportajes/articulos/espanoles-en-la-stasi> [último acceso 5 de marzo de 2015].

Meyrink, Gustav: (2011) *El Golem*. 2ª ed., trad. José Rafael Hernández Arias, Madrid, Valdemar.

Milosz, Czesław: (1985) *El pensamiento cautivo*. Trad. E. Revol, prol. Karl Jaspers, Barcelona, Orbis.

Mňačko, Ladislav: (1971) *Invierno en Praga*. Trad. Gemma Strittmatter, Barcelona, Noguer.

Moliere: (2011) *Tartufo o el impostor. Don Juan o el festín de piedra*, 9ª ed., trad. y prol. Carlos R. de Dampierre, Madrid, Alianza.

Molina, Tirso de: (2009) *El burlador de Sevilla o El convidado de piedra*. 17ª ed. corregida y aumentada de Alfredo Rodríguez López-Vázquez, Cátedra, Madrid.

Montobbio de Balanzó, Manuel: (1999) *La metamorfosis de Pulgarcito: transición política y proceso de paz en El Salvador*. Barcelona, Icaria.

Montobbio de Balanzó, Manuel: (2008) *Salir del callejón del gato. La deconstrucción de Oriente y Occidente y la gobernanza global*. Barcelona, Icaria.

Montobbio de Balanzó, Manuel: (2012) *Tiempo diplomático*. Barcelona, Icaria.

Montobbio de Balanzó, Manuel: (2013) *Mundo. Una geografía poética*. Barcelona, Icaria.

Moore, Michael, dir.: (2004) *Fahrenheit 9/11*, [DVD], guión de Michael Moore; Actores: Michael Moore, Ben Affleck, Stevie Wonder, George W. Bush, Al Gore; 122 mins. Dog Eat Dog Films, Miramax, Estados Unidos.

Morales, Gregorio: (1998) *El cadáver de Balzac: Una visión cuántica de la Literatura y el Arte*. Alicante, Epígono.

Mouamad, Wadji: (2010) *Litoral*. Trad. Eladio de Pablo, Oviedo, KKK.

Muchnik, Mario: (1999) *Lo peor no son los autores: autobiografía editorial 1966-1997*. Madrid, Taller de Mario Muchnik.

Murray, Nicholas: (2006) *Kafka. Literatura y pasión*. Trad. Silvia Kot, Buenos Aires, El Ateneo.

Musil, Robert: (2006) *El hombre sin atributos* (2 vols.). Trad. José M. Sáenz, Barcelona, Seix Barral.

Nabókov, Vladimir: (2009) *Curso de literatura rusa*. Trad. María Luisa Balseiro, prol. Fredson Bowers, Barcelona, Ediciones B.

Neruda, Pablo: (2003a) *Las uvas y el viento*. Barcelona, Debolsillo

Neruda, Pablo: (2003b) *Tercera residencia*. Barcelona, Debolsillo.

Nicolaescu, Brîndușa: (2009) “Norman Manea y la “Felicidad obligatoria” en la Rumanía comunista”, en *STVDIVM*, Revista de Humanidades. Nº 15, pp. 225-235. Rumanía, Dpto. Estudios Europeos y RRII, Facultad de Ciencias Políticas, Universidad de Bucarest.

Onetti, Juan Carlos: (1979) *El pozo*, en “Obras completas”. Prol. Emir Rodríguez Monegal, Madrid, Aguilar.

Orban, Eszter: (2007) “Vestigios del 56”, en *Literatura húngara online*. [En línea]. Disponible en http://www.lho.es/index.php?pagetype=literary_corners&id=739 [último acceso 3 de marzo de 2015].

Orwell, George: (1983) *Rebelión en la granja*. 7ª ed., trad. Rafael Abella. Barcelona, Destino.

Orwell, George: (2005) *1984*. 6ª ed., trad. Rafael Vázquez Zamora, Barcelona, Destino.

Ovidio: (2007) *Metamorfosis*. 8ª ed., trad. y ed. Consuelo Álvarez y Rosa Mª Iglesias, Madrid, Cátedra.

Paniagua, Pablo: (2007) “¿Qué es la literatura fractal?”, en blog *Literatura fractal. Fractales, fractalismo, fractalidad*. [En línea]. 9 de junio. Disponible en <http://literaturafactal.blogspot.com.es/> [último acceso 4 de marzo de 2015].

Paniagua, Pablo: (2013) *La novela perdida de Borges*. Madrid, Nowtilus.

Patapievivi, Horia-Roman: (2007) *Los ojos de Beatriz. ¿Cómo era realmente el mundo de Dante?* Trad. Natalia Izquierdo López, Madrid, Siruela.

Pasternak, Borís: (2007) *El doctor Zhivago*. Trad., Marta Rebón, Barcelona, Galaxia Gutenberg/Círculo de Lectores.

Pirandello, Luigi: (1986) *El difunto Matías Pascal*. 2ª ed., trad. Rafael Cansinos Assens, Madrid, Alianza.

Poe, Edgar Allan: (2008) *Todos los cuentos* (2 vols.). Trad., prol., y nts. Julio Cortazar, ils. Joan-Pere Viladecans, Barcelona, Galaxia Gutenberg/Círculo de Lectores.

Popeanga Chelaru, Eugenia: (1990) “El sistema cultural rumano y el totalitarismo”, en *Revista de Letras*. Nº 28, agosto-octubre 1990, pp. 83-89.

Quiroga, Horacio: (1986) *El Simún y otros relatos*. Seix Barral, Barcelona.

Ramis, Harold, dir.: (1993) *Groundhog day*. [DVD], guión de Danny Rubin y Harold Ramis; Actores: Bill Murray, Andie MacDowell; 101 mins. Sony Pictures Home Entertainment, Estados Unidos.

Rayfield, Donald: (2003) *Stalin y los verdugos*. Trad. Amado Diéguez Rodríguez y Miguel Martínez-Lage, Madrid, Taurus.

Ripellino, Angelo Maria: (2003) *Praga mágica*. Trad. Marisol Rodríguez, Seix Barral, Barcelona.

Roa Bastos, Augusto: (1990) *Yo, el Supremo*. 4ª ed., Madrid, Alfaguara.

Rodrigo Breto, José Carlos: (2004) *Los pequeños caballos azules*. Madrid, Nostrum.

Rodrigo Breto, José Carlos: (2005) “Idi Amín Dada, el Señor de las Bestias”, en *Historia 16*. Nº 353, pp. 108-119.

Rodrigo Breto, José Carlos: (2008) *Kafkarama*. Madrid, El Tercer Nombre.

Rodrigo Breto, José Carlos: (2010) “El humor os hará libres”, en *FronteraD*. [En línea]. Disponible en <http://www.fronterad.com/?q=humor-os-hara-libres> [último acceso 23 de marzo de 2015].

Rodrigo Breto, José Carlos: (2011) “Eros encadenado: sexo y totalitarismo en *Pequeña pornografía húngara* de Peter Esterházy”, comunicación leída en el Congreso Internacional *El erotismo en la literatura y las artes*, organizado por Máster en Estudios Literarios y GILAVE, Facultad de Filología, Universidad Complutense de Madrid, (inédita).

Rodrigo Breto, José Carlos: (2012) *Biografías del Terror: Laureano Albán y el deber del llanto*. TFM Máster de Literatura Hispanoamericana. Madrid, Universidad Complutense, Facultad de Filología. Director del trabajo Nail Binns. Inédito.

Roth, Joseph: (2003) *El Leviatán*. Trad. Miguel Sáenz, Madrid, Siruela.

Roth, Joseph: (2004) *Hotel Savoy*. Trad. F. Formosa, Barcelona, El Acantilado.

Roth, Joseph: (2006) *La leyenda del Santo Bebedor*. 8ª ed., trad. Michael Faber-Kaiser, prol. Carlos Barral, epil. Hermann Kesten, Barcelona, Anagrama.

Roth, Joseph: (2007) *Job*. 2ª ed., trad. Berta Vías Mahou, Barcelona, El Acantilado.

Roth, Joseph: (2012) *La marcha Radetzky*. 2ª ed., trad. Artur Quintana, Barcelona, Edhasa.

Roth, Joseph: (2014) *La cripta de los capuchinos*. 5ª ed., trad. Jesús Pardo, Barcelona, El Acantilado.

Roth, Philip: (1990) “Philip Roth entrevista a Ivan Klíma”, en *Revista de Letras*. Nº 28, agosto-octubre 1990, pp. 67-74.

Rybakov, Anatoli: (1989) *Los hijos del Arbat*. Trad. Isabel Vicente, intro. Mihály Dés, Barcelona, Círculo de Lectores.

Rybakov, Anatoli: (1993) *El terror*. Trad. Isabel Vicente, epil., Lev Ánninski, Ils., Antonio Muñoz, Barcelona, Círculo de Lectores.

Rybakov, Anatoli: (1996) *Polvo y cenizas*. Trad. Isabel Vicente, Barcelona, Círculo de Lectores.

Sabato, Ernesto: (1999) *Antes del fin*. 4ª ed., Barcelona, Seix Barral.

Sala Rose, Rosa: (2003) *Diccionario crítico de mitos y símbolos del nazismo*. Pres. Rafale Argullol, Barcelona, El Acantilado.

Sánchez García, Raquel: (2008) *La historia imaginada, la Guerra de la Independencia en la literatura española*. Aranjuez, CISC y Doce Calles.

Scheibner, Tamás: (2014) “La memoria del comunismo y la literatura húngara” en *Retratos húngaros: literatura y cultura*. Pp. 131-141. Álvaro Arroyo, Alfonso Lombana, Ferenc Pál (eds). Madrid, Facultad de Filología, Universidad Complutense.

- Sebald, W. G.:** (2002) *Austerlitz*. Trad. Miguel Sáenz, Barcelona, Anagrama.
- Sebald, W. G.:** (2005) *Pútrida pátria*. Trad. Miguel Sáenz, Anagrama, Barcelona.
- Sebald, W. G.:** (2007) *Campo Santo*. Ed. Sven Mayer, trad. Miguel Sáenz, Anagrama, Barcelona.
- Shalámov, Varlaam:** (1997) *Relatos de Kolymá*. Trad. Ricardo San Vicente., epíl. y cronol. de I. P. Sirotínskaya, Barcelona, Mondadori.
- Shalámov, Varlaam:** (2007) *Relatos de Kolimá. Volumen I*. Trad. y epil. Ricardo San Vicente, Barcelona, Minúscula.
- Shalámov, Varlaam:** (2009) *Relatos de Kolimá. Volumen II. La orilla izquierda*. Trad. Ricardo San Vicente, Barcelona, Minúscula.
- Shalámov, Varlaam:** (2010) *Relatos de Kolimá. Volumen III. El artista de la pala*. Trad. Ricardo San Vicente, Barcelona, Minúscula.
- Shalámov, Varlaam:** (2011) *Relatos de Kolimá. Volumen IV. La resurrección del alerce*. Trad. Ricardo San Vicente, Barcelona, Minúscula.
- Shalámov, Varlaam:** (2013) *Relatos de Kolimá. Volumen V. El guante o RK-2*. Trad. Ricardo San Vicente, Barcelona, Minúscula.
- Shentaliski, Vitali:** (2006a) *Esclavos de la libertad. En los archivos literarios del KGB*. Trad. Ricard Altés Molina, Barcelona, Galaxia Gutenberg/Círculo de Lectores.
- Shentaliski, Vitali:** (2006b) *Denuncia contra Sócrates. Nuevos descubrimientos en los archivos literarios del KGB*. Trad. Marta Rebón, Barcelona, Galaxia Gutenberg/Círculo de Lectores.
- Shentaliski, Vitali:** (2007) *Crimen sin castigo. Últimos descubrimientos en los archivos literarios del KGB*. Trad. Marta Rebón, Barcelona, Galaxia Gutenberg/Círculo de Lectores.
- Shólojov, Míjail:** (2009) *El Don apacible* (4. vols.). Trad. José Laín Entralgo, Barcelona, Debolsillo.
- Sófocles:** (2009) *Tragedias completas*. 15ª ed., ed. y trad. José Vara Dorado, Madrid, Cátedra.
- Sokal, Alan y Bricmont, Jean:** (1999) *Imposturas intelectuales*. Trad. Joan Caries Guix Vilaplana, Buenos Aires, Paidós.
- Solzhenitsyn, Alexandr:** (1992) *El pabellón de cáncer*. Trad. Julia Pericacho, prólogo de Georges Novat, Barcelona, Círculo de Lectores.
- Solzhenitsyn, Alexandr:** (1992b) *El primer círculo*. Trad. Josep Mª Güell, Barcelona, Tusquets.

Solzhenitsyn, Alexandr: (2005-2007) *Archipiélago Gulag* (3 vols.). Trad. Enrique Fernández Vernet y Josep M^a Güell, nts. Enrique Fernández Vernet, Barcelona, Tusquets

Solzhenitsyn, Alexandr: (2008) *Un día en la vida de Iván Denísovich*. Trad. prol. y nts. Enrique Fernández Vernet, Barcelona, Tusquets.

Steiner, George: (1997) *Pasión intacta*. Trad. Menchu González y Encarna Castejón, Madrid, Siruela.

Stendhal: (2004) *Vida de Mozart*. Trad. Consuelo Bargés, Círculo de Lectores, Barcelona.

Svevo, Italo: (2008) *La conciencia de Zeno*. 8ªed., ed. Anna Dolfi, trad. Carlos Manzano, trad. intr. Antella Moncallieri, Madrid, Cátedra.

Szczygiel, Mariusz: (2011) *Gottland*. Trad. María Dolores Pérez, Barcelona, El Acantilado.

Tertsch, Hermann: (1999) *La venganza de la Historia*. Madrid, El País-Aguilar.

Theroux, Paul: (2001) *Las columnas de Hércules*. Trad. Alejandra Devoto, Barcelona, Ediciones B.

Todorov, Tzvetan: (2002) *Memoria del mal, tentación del bien. Una indagación sobre el siglo XX*. Trad. Manuel Serrat Crespo, Barcelona, Península.

Unamuno, Miguel de: (2010) *Abel Sánchez*. 8ª ed., ed. Carlos A. Longhurst, Madrid, Cátedra.

Urzidil Johannes: (1997) *Tríptico de Praga*. Trad. Jorge Navarro, Pre-Textos, Madrid.

Vallé-Inclán, Ramón M^a del: (1997) *Tirano Banderas. Novela de Tierra Caliente*. 14ª ed., ed. Alonso Zamora Vicente, Madrid, Espasa Calpe.

Vargas Llosa, Mario: (2000) *La Fiesta del Chivo*. Madrid, Alfaguara.

Vázquez Montalbán, Manuel: (1991) *Galíndez*. 8ª ed., Barcelona, Seix Barral.

Viñuela, Alberto: (2001) “Literatura fractal” en *Área fractal*. [En línea]. 29 de julio. Disponible en <http://areafractal.tierradenomadas.com/litfr.html> [último acceso 4 de marzo de 2015].

Virgilio: (2009) *Eneida*. 11ª ed., ed. José Carlos Fernández Corte, trad. Aurelio Espinosa Pólit, Madrid, Cátedra.

Voinóvich, Vladimir: (2008) *Vida e insólitas aventuras del soldado Iván Chonkin*. Trad. Antonio Samons García, 2ª ed., Barcelona, Debolsillo.

VVAA: (1962) “Mozart”, en *Diccionario enciclopédico de la masonería* (Tomo I, A-O). Pp.776 y siguientes. Kief, Buenos Aires.

VVAA: (1981) *La ópera. Enciclopedia del Arte Lírico*. 2ª edición, Madrid, Aguilar.

Vizinczey, Stephen: (1988) *En brazos de la mujer madura. Memorias galantes de András Vajda*. 6ª ed., trad. Ana Mª de la Fuente, Barcelona, Seix Barral.

Vonnegut, Kurt: (2009) *Matadero 5 o la cruzada de los niños*. Trad. Margarita García de Miro, Barcelona, Anagrama.

Wagenstein, Angel: (2008) *El Pentateuco de Isaac*. Trad. Liliana Tabákova, Barcelona, Libros del Asteroide.

Werth, Nicolas et al.: (1998) *El Libro Negro del comunismo: Crímenes, terror y represión*. Trad. César Vidal y otros, Barcelona, Espasa Calpe/Planeta.

Wilde, Oscar: (1965) *El retrato de Dorian Gray*, en “Obras inmortales”, pp. 1-229. Trad. Alfonso Sastre y José Sastre, prol. Alfonso Sastre. Edaf, Madrid-Buenos Aires.

Zamiátin, Evgueni: (2008) *Nosotros*. Trad. y prol. Sergio Hernández Ranera, Madrid, Akal.

Zeltner, Ernő: (2005) *Sándor Márai. Una vida en imágenes*. Trad. Elisa Renau, Valencia, Publicacions de la Universitat de València.

Zgustová, Monika: (2009) “Norman Manea: Tener hogar no es tener patria”, en *Revista de Occidente*. Nº 336, pp. 123-137.

16. ANNEX ENGLISH TRANSLATION

THESIS TITLE:

ISMAIL KADARE AND THE GREAT PLOY: LITERARY REFLECTIONS OF TOTALITARIANISM

1. INTRODUCTION

Of all the centuries that mark the history of mankind, there is no doubt that the twentieth century, with its two world wars, revolutions and the proliferation of governments and totalitarian systems is by far, in terms of death, destruction, blood, massacres, murders and crimes, one of the worst, if not the worst. A victim of this time of the executioners, the Hungarian novelist and Nobel Prize for Literature Imre Kertész, defines this era of blood in his novel *Kaddish for an Unborn Child* (Berlin, 1990) as "the century; the firing squad in permanent service "(2007a: 94).

This has written the story of a century in which obviously the binomial Communism / Nazism was the star. What could the individual do within this ideological battle? As Tzvetan Todorov says in his *Hope and Memory: Reflections on the Twentieth Century* (Paris, 2000):

"What will be remembered someday this century? Is the century of Stalin and Hitler were called? That would give tyrants honored undeserving. Can you give the name of the most influential writers and thinkers in life, which aroused great enthusiasm and controversy...? (...) I'd rather be remembered, in this dark century, luminous figures of the few individuals dramatic lucidity implacable destiny and continued to believe, nevertheless, that man should remain the goal of man "(2002 : 7).

Along this path, the "man as the aim of man", is where the novels of Ismail Kadaré are framed. He is a writer who represents the group of intellectuals who, despite the difficult situations that have touched their lives, never gave up their aim to write as a way to feed their individuality within a world trying to crush them. The literature showed itself as well as a vehicle to achieve what the totalitarian state systematically denied their citizens.

2. OBJECTIVES

Though numerous works of Kadaré have been translated into Spanish, obviously not all of them form part of the corpus of this thesis. Yet I can say that his complete works published in Spain until 2015 have been my primary object of study. Throughout this text I make reference to all his works, because I've tried to do a *comprehensive and innovative study* of Albanian narrative. Finally, I have decided to establish a corpus markedly located in those novels that refer to the two major aspects that are included in the title of my work: the so-called "Great Stratagem" and Literary Reflections of Totalitarianism.

In this way, I have been able to work with a given corpus. Even to illustrate, support or reinforce some of my arguments. I have not resigned citing in an illustrative or comparative fashion or even analyzed in detail a few paragraphs or novels that without sticking to this particular area of "Stratagem and totalitarianism," I have also considered appropriate to supplement the corpus.

I build so what I have called a *comprehensive study* of the entire narrative of Kadaré published in Spanish without neglecting any novel or story, however minimal, including a small volume of his poetry or some lectures and essays, diary books and letters. This is because every text counts when establishing cross-references and comparisons in the form and in the way he treats themes and references of his imagination.

All the work of Kadaré is dotted with the same themes and motifs and in any of its pages you can find an explanation or clarification, or perhaps a complement to a passage, a character or a situation developed in another novel. This *complementarity* of the work of Kadaré is what makes possible to trace the study from the literary comparatismo in two directions. From a *first external comparison shuttle* supporting the comparison of Kadaré works with other major texts by authors of world literature such as Kafka, Dante, Pushkin, Ovid, Virgil, Cervantes and Shakespeare. Also from an *internal comparison shuttle* conducive to a special relationship between his novels, finding multiple points of agreement, rewrites, related characters, feedback, variations of reasons, development themes, plots reviews...

In the novels of Kadaré we may find references and rewrites, subtexts and intertexts interweaving with classics along with other subtexts that are linked to his own works. Hence the importance of a *comprehensive study* and of undertaking the effort to analyze, catalog and compare all that has been published in Spanish so far. In this contents,

covering the review and exegesis of almost fifty texts, lies one of the main innovations of the thesis. We may even focus exclusively on the relationship of the novels of Kadaré with the totalitarian regime as reflected in his literature. Also on the way he wrote, on the resources used to circumvent censorship when addressing some or other topics, on how he rests on myths and uses postmodern resources, on the peculiar treatment of time and space, on the remarkable creation of some typical characters and a markedly kadariano cronotopo... Even focusing on all this, this study shows up continually crossed, that is to say, enriched, by the contribution that can be found in other works of the author located outside the corpus, but which are the amalgam that sets the unifying *everything that makes up* the work of the Albanian.

The backbone of the study is organized according to the novels in which Kadaré creates, develops and crystallizes his theory of the "Great Stratagem". Also considering those that show mainly sensitive to the totalitarian regime of Enver Hoxha, denouncing it in a literary form through images, metaphors, symbols and other narrative subterfuge intended to point out the tyranny in order to avoid the risk of censorship and punishment.

To study the work of Kadaré, within the sphere of the criticism of the totalitarian regime and as a creation of the "Great Stratagem" of the absolute State, I needed to create a triple support frame. First, as a way to frame the literature developed in countries under communist state control, to understand the solutions implemented by the authors before the obstacles and repression, to understand what the most common genres were and the forms of destruction of the novel carried out by the regime, and also the cases in which it has been able to last, I had to study the novelistic developments in these countries, trying to better understand their literature and authors within the possibilities provided to me by the Editorial Spanish market, acceptably prolific in some cases such as the Polish or Hungarian, certainly rickety in others such as are the Bulgarian or Romanian.

Second, it was necessary to amplify the study to the Albanian local field in order to insert Kadaré within currents and traditions specific to his area. This is why I have devoted myself completely to the reading and study of the Albanian authors published in Spain during recent years, including collections of stories, folk tales and legends and poems, not always easy to get on the Spanish market. Finally, to interrelate the *novel of totalitarianism* with the *dictatorship novel* and the *dystopias novel*, I have needed to study the classics that nourish these genres and that are already essential titles of world literature.

Special mention deserves another great object of study developed in the thesis and that is the *quantum novel* and its derivatives, such as the *novels of fractals* and all the

innovations in the treatment of space-time that Kadaré keeps adding, particularly from the middle and towards the end of his literary output. Kadaré has a special *quantum intention* in his work, which I will show in this thesis. This fact separates him and separates me too from many ideas and theories developed primarily within the French scope of studies, where Kadaré is considered a writer rather devoted to writing about local customs. We will see that in some of his works the treatment of space-time is so delirious that becomes the real issue of the novel. Before such a clear literary reality, it was necessary for me to study the fundamentals of the *quantum novel* in order to analyze its appearance in such a surprising narrative as it was that of the Albanian writer, which exudes tradition and draws inspiration from classical sources often advancing vertiginously, on top of the most rabid modernity.

3. GENERAL CONCLUSIONS

The fact that literature is manufactured from other literature, that the books are based on other books and other readings, that intertextuality exists in each one of the works I have analyzed is an obvious issue: the presence of Kafka is patent in Kadaré's novels. But not only that of the aforementioned author, traces are also recognizable of Homer, Virgil, Cervantes, Dante, Koestler, Huxley, Orwell or Borges, among many, many. These authors are very significant regarding the subject reported by Kadaré in his novels: Koestler, Orwell, Homer, Virgil, and, above all, Dante. Not in vain Dante suffered the full weight of *political collateral damage* carrying the weight of exile and a sentence to death; there are authors who know what it is to suffer the action of a totalitarian state, and they talk about building a literature amid hostile circumstances, at night, serving tyrants or systems with aberrant structures. Kadaré specifically places a mirror with a magnifying power on its dantian references because Dante is understood as a way to defend themselves in the times of totalitarianism. As for Kafka, who fits like a glove in the kadariano *administrative bureaucratic state delirium*, he represents for each particular case one of the edges of the system that needs reporting: either individual crushing of man by the totalitarian state, perhaps the inhuman bureaucracy, or the internal and personal hell, or maybe the hostility of modern society. The figure of Kafka thus becomes a way of claiming a behavior, an attitude of literature against certain situations in life, political life I dare say, as are situations of injustice, becoming a model of resistance and

its author of resistant. In addition, and this happens both to Kafka and Borges, his unique way of dealing with some universal themes has penetrated deep into the collective imagination, to the point of being inseparable from some issues: Bureaucratized State, cancellation of identity, absurd circumstances ... impossible not to resort to Kafka as an absolutely necessary reference when making comparisons or when making some kind of thoughts around all the twisted and paradox involved in the action of absolute power over the citizenry.

Moreover, Kadare's obsession with language is one of the permanent obsessions of his work. The language mistreated by totalitarianism, the hostage language, appropriated by the State that twists it and corrupts it his own way and also perverts it thus becoming a *wooden tongue*, *yerkish language* or trying to substantiate the ethereal dreams embodying them in an articulated speech that makes sense, in a logical construction corset therefore impossible. This State language will be the main problem: a language that makes the author feel strange, with which no narrator identifies himself, a corrupted language in which it would be impossible to write. The reflection on the role of literature in such delicate moments for human beings thus becomes necessary and very important; and *certain literature*, the one that you can not manipulate, will be able to save the crushed spirit, as demonstrated by Kafka himself.

Language is the main instrument of work for writers (if not the only) and in State hands becomes a nightmare. The way the language is bent by the Power is an example, a reflection in a mirror of what it is doing with his subjects, with people. It is not surprising, therefore, that is an issue of extraordinary importance and Kadaré devotes to it much of his efforts and concern.

Reflections on exile, the concern for the return to a country unrecognizable by the action of power, the abduction of a linguistic system with which the creator is no longer identified, the immobile and state-run bureaucracy, the crushing of the individual, alienation, inability to reintegrate, the past as a burden and injustice, the repressive action of the government apparatus, the resistance of the individual through artistic expression ... All these could be some of the characteristics shared by Kadaré's novels, which have led me to wonder if, in response to these repressive policies of the twentieth century that generate similar responses in literature, there exists *a novel on leftist dictatorship, totalitarianism*, in the style of *the novel on right-wing tyrants or dictators* very well-crafted by the Latin American literature, for example. Through the analysis of the works by Kadaré I think you can trace the matching points of a movement of complaint that has

generated literature or literary material to be treated as a separate *subgenus*, which can reach far beyond the tag of "novel about tyrants" and which also advances in another direction different from that known as "the dystopian novel". Therefore I understand that I can make a proposal to describe as *Totalitarianisms novel* the one that denounces the leftist regimes, leaving *the Dictators novel* for reporting rightist governments cut portrayed generally in tropical or Latin countries and usually having a fascist bias.

Given the totalitarian threat, to believe in literature will be the support that have saved Kadaré from this regime. Perhaps, therefore, that faith in literature becomes a dump of different voices, in the interaction of a dialogue with all those authors who have written in similar conditions of difficulty as a way to strengthen themselves. Because Kadaré's literature is not only made up of other literature, and talks like voices from the beyond - this is an axiom in Kadaré-, but are the voices that seem to speak from beyond the grave, rescued directly from Tartarus, an usual and classic resource, in this novels. *Resurrection*, that is the term, the *resurrection* close to the *exhumation* either by the voices that remain and *resurrect* the bodies that still have things to say, either because there are always well hidden deep secrets necessary to *exhume resurrection*. Kadaré's literature is a continuous *work of exhumation*, therefore, from the bodies sought by the military in the Albanian graves in up to the dead exhumed by the *Sigurimi*. The land speaks to us through the bodies that wake up and have many things to say. This aching song of the earth is the *lahuta* song, the instrument played by bards, which in turn unearths the tradition buried in the body of the Albanian tradition.

Every character of Kadaré houses a *funervivo*. These are entities that swarm between two worlds, indefinite, moving in a thin line of twilight. It is this twilight varnish that makes everything appear as plunged into darkness that will always be necessary to reveal. Hence, the author, in numerous novels, is dressed in a *detective-narrator* costume. Following his "Great Stratagem" sowing mysteries and revealing them to a greater or lesser extent, many of the plots narrated arise from the scope of research where the exhumations and searches in pursuit of the graves of these *funervivos* or their voices, or of the trail they may have left are the starter that starts the novel.

As far as it is shown as uncontrollable, ungovernable and incomprehensible, most often capricious and incomprehensible, the State appears as a living being in the work of Kadaré. As such it enacts decrees, murders people, dumb people, fills his thirst for revenge, it may seem to be off guard or extra vigilant and one should move before him with the caution with which we would pass in front of a large predator or a tyrannosaurus.

The State octopus extends its tentacles, traps and oppresses individuals, surrounding and suffocating them so as to bring them closer to its large eyes located in that large central head that observes everything, thus extending terror.

In short, this would be the drawing Kadaré wanted to weave into the tapestry of his writing, *a cardiogram of the phases of Albanian minds*, first, and of anyone under the inhuman system then all subjected to the terrifying regime of the totalitarian superstate.

